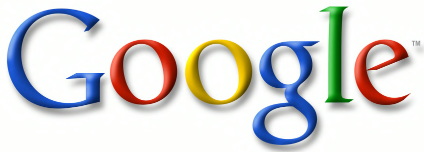



LELAND STANFORD JUNIOR UNIVERSITY
ORGANIZED 1891
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES



4to

Joseph Joachim.





Joseph Joachim.



Joseph Joachim.



Ein Lebensbild.

Von

Andreas Moser.



Berlin 1898.
B. Behr's Verlag (E. Bock).
Steglitzer Strasse 4.

Vorwort.



Es war an einem kalten Wintertag um die Mitte der achtziger Jahre, als ich den Platz vor dem Potsdamer Thore mit der Absicht überschritt, der Tochter einer im Tiergarten-Hotel wohnenden Familie die erste Geigenstunde zu erteilen. Laute Zurufe aus einem Wagen, welcher dem Potsdamer Bahnhofe zusteuerte, unterbrachen meine pädagogische Meditation. Da seine Insassen halten liefsen und mich zum Einsteigen aufforderten, so zögerte ich nicht, der Einladung Folge zu leisten. Die Reisenden waren Joachim, Rudorff und Kruse, die mit dem nächsten Zuge nach Magdeburg fahren wollten, um daselbst mit dem Berliner philharmonischen Orchester zu konzertieren.

Die häufigen Reisen, welche Joachim zu jener Zeit mit den Philharmonikern nach den gröfseren Provinzstädten Norddeutschlands unternahm, sind mit den Konzerten, die unter seiner Leitung in der Residenz stattfanden, ausschlaggebend gewesen für den Fortbestand der trefflichen Kapelle, die nun im Musikleben der Hauptstadt eine so wichtige Rolle spielt.

Auf dem Perron des Bahnhofes angelangt, drückte mir Kruse als Antwort auf meine Frage, welches Programm in Magdeburg zur Ausführung käme, eine inzwischen gelöste Fahrkarte in die Hand, schob mich in ein Coupé des zur Abfahrt bereit stehenden Zuges und raunte mir zu: „Du kannst dir auch einmal auswärts anhören, wie Joachim das Beethovensche Konzert spielt und wir die D-moll-Symphonie von Schumann und die dritte Leonoren-Ouverture machen.“ Das war eine einleuchtende und, da der Zug sich mittlerweile in Bewegung gesetzt hatte, eine zwingende Aufforderung meines Freundes, der damals das Konzertmeisteramt beim philharmonischen Orchester versah.

Zwei Gründe hauptsächlich liefsen mich den kleinen Ausflug nicht bereuen: erstlich das Konzert, das einen glänzenden Verlauf nahm und zu den Erinnerungen gehört, die man nicht leicht vergifst, zweitens das trauliche Zusammensein mit den drei Künstlern nach der stattgehabten Aufführung.

Tags vorher war Rudorffs Geburtstag gewesen, und um diesen nachträglich in gebührender Weise zu feiern, liefs Joachim einige Flaschen des perlenden Weines auffahren, der unter der Bezeichnung „Hausschlüssel“ eine gewisse Rolle in meiner Darstellung zu spielen berufen ist. Wie ein auserlesener Tropfen zu rechter Zeit selbst den schweigsamsten aller Musiker, Robert Schumann, zum Auftauen bringen konnte, so habe ich Joachim in den zwanzig Jahren meiner Bekanntschaft mit ihm niemals in so mitteilsamer Fröhlichkeit gesehen, wie an jenem Abend nach dem Konzert in Magdeburg. Wir sahen sie alle leibhaftig an uns vorüberziehen, die herrlichen Künstlergestalten, die Joachims Jugend behütet, sein Streben mit ihrer Anteilnahme gefördert und seinem ganzen Leben durch die Erinnerung an die mit ihnen gemeinsam verbrachten „Weihestunden“ eine so köstliche Beigabe verliehen haben.

Als wir uns in früher Morgenstunde trennten, tauchte in mir der Gedanke auf, die einzelnen Bilder, welche der Erzähler vor unser inneres Auge geführt hatte, zu einem Ganzen zu verbinden, um auch weiteren Kreisen einen Einblick in das reiche Künstlerleben Joachims zu gewähren. Die verzögerte Ausführung meiner Absicht hat jedenfalls den Vorteil mit sich gebracht, dafs ich nun auch das letzte verflossene Jahrzehnt von Joachims segensreichem Wirken in den Bereich meiner Darstellung ziehen konnte. Der rege persönliche Verkehr mit dem Meister, dessen Schüler ich mich mit Stolz und Dankbarkeit nenne, das häufige Musizieren mit ihm und der Umstand, dafs ich seit nunmehr zehn Jahren ihm treue Assistentendienste als Lehrer an der Hochschule widme, versetzen mich in die glückliche Lage, seinen äufseren Lebensgang mit der Gewähr absoluter Zuverlässigkeit, den Künstler in ihm mit derjenigen

Sicherheit schildern zu können, welche die durch fortwährende mündliche Aussprache gewonnene innige Vertrautheit mit seinen geistigen Anschauungen zur Voraussetzung hat.

Wenn es einer äufseren Veranlassung bedurft hätte, die Blumen, welche ihm sein guter Stern so freigebig auf den Weg gestreut, zum Kranze zu winden, ich konnte mir eine schönere nicht denken, als das bevorstehende sechzigjährige Künstlerjubiläum des Meisters, am 17. März 1899. In der Freude über die Jugendfrische, die Joachims Künstlertum immer noch mit dem erquickendsten Hauche umweht, widmet ihm Schüler- und Freundestreue dieses Buch als Angebinde zu der seltenen Feier.

Eine Individualität kann nur dann in ihrer ganzen Wesenheit verstanden werden, wenn die Umstände, aus denen sie hervorgegangen ist, klargelegt und die Wirkungen nachgewiesen werden, zu denen sie sich entwickelt hat. Die vielfachen Einflüsse, welchen Joachim schon von frühester Kindheit an ausgesetzt war, liefsen es daher nötig scheinen, seine künstlerischen Vorfahren und Zeitgenossen ausführlich genug zu beleuchten, um zu einer richtigen Würdigung der Verdienste zu gelangen, die er sich um das Kunstleben seiner Zeit erworben hat. Was die Schilderung Joachims als Menschen betrifft, so hat mir dabei Goethes Ausspruch (an Heinrich Meyer, am 8. Februar 1796) vorgeschwebt: „Alle pragmatische biographische Charakteristik mufs sich vor dem naiven Detail eines bedeutenden Lebens verkriechen.“ Bei dem umfangreichen Material, das mir für meine Arbeit zur Verfügung stand, wäre es ein Leichtes gewesen, das Buch zu einem weit gröfseren Umfang anwachsen zu lassen; ich habe aber höheren Wert auf den Versuch gelegt, ein abgerundetes Bild von dem Meister zu zeichnen, als auf die Absicht, erschöpfend zu sein.

Für meine historischen und statistischen Angaben haben mir zwei Werke ausgezeichnete Dienste geleistet: Hanslicks „Geschichte des Konzertwesens in Wien“ und Wasielewskis „Die Violine und ihre Meister“. Die sämtlichen Briefe an Liszt,

welche sich in den Kapiteln „Weimar“ und „Hannover“ vorfinden, sind dem Buche von La Mara, „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt“, diejenigen von Hans von Bülow seinen „Briefen und Schriften“, herausgegeben von Marie von Bülow, entnommen.

An liebenswürdiger Aufmunterung und förderndem Anteil hat es mir bei der Arbeit überhaupt nicht gefehlt. Zu besonderem Danke fühle ich mich den Herren Prof. Dr. Julius Otto Grimm, Hofkapellmeister Albert Dietrich und Prof. Ernst Rudorff verpflichtet, welche mir die sich in ihrem Besitze befindlichen Briefe von Joachim in freundwilligster Weise zur Einsichtnahme und teilweisen Veröffentlichung überlassen haben. Die ergiebigste Quelle zur Klarlegung weit zurückliegender Verhältnisse sind mir Joachims Briefe an Avé Lallemant gewesen, die seine Beziehungen zu Johannes Brahms in so schönem Lichte zeigen.

Wie niemand die Liebe verkennen wird, welche ich auf meine Arbeit verwendet, so habe ich während derselben zur Genüge erfahren, dafs Wollen und Können grundverschiedene Dinge sind. Was mein Selbstvertrauen bei einer so ungewohnten Beschäftigung, wie es das Schriftstellern für einen praktischen Musiker zu sein pflegt, aufrecht erhalten hat, war die Erinnerung an den Ausspruch Robert Schumanns, dafs er „einen einfachen Fluch eines Musikers oft höher anschlage, als ganze Ästhetiken“. Und da ich in meiner Darstellung bemüht war, so wenig als möglich zu ästhetisieren, vielmehr den Musiker hauptsächlich reden zu lassen, so gebe ich mich der Hoffnung hin, dafs man meinen schriftstellerischen Versuch mit dem entsprechenden Wohlwollen behandeln und beurteilen wird. Bin ich ja doch „nur ein Geiger!“

Berlin, im September 1898.

Andreas Moser.

I.

Die Kinderjahre.





Ungefähr eine Wegstunde südlich von Preſsburg, der alten ungarischen Krönungsstadt, liegt in einer weiten Ebene der kleine Flecken Kitsee, dessen Name unserer Schuljugend durch Otto Hoffmanns Erzählung „Prinz Eugen, der edle Ritter“, wohl vertraut ist. Im Frühjahr 1683 hielt nämlich Kaiser Leopold I. auf der Ebene von Kitsee Heerschau ab über die gegen Türken und Ungarn bestimmten Truppen, und hier war es, wo Prinz Eugen von Savoyen dem Kaiser seine Dienste antrug, die angesichts der Kriegsgefahr gerne angenommen wurden.

Kitsee heiſst heute offiziell ungarisch Köpcsény. Das hindert aber nicht, daſs sich die Einwohner im Ortsverkehr fast ausschlieſslich der deutschen Sprache bedienen; sind es doch fleiſsige, arbeitstüchtige Schwaben, deren Vorfahren in früheren Jahrhunderten aus dem Reiche eingewandert waren. Sie haben die Sprache, Sitten und Gebräuche der alten Heimat nicht nur nicht vergessen, sondern in solcher Reinheit zu erhalten verstanden, daſs man sich im Verkehr mit ihnen in das Stammland versetzt glaubt.

Unter diesem wackeren Schwabenvölkchen erblickte am 28. Juni 1831 der Held unseres Buches, Joseph Joachim, das Licht der Welt. Er war das siebente unter acht Kindern, mit denen das Ehepaar Julius und Fanny Joachim im Laufe der Jahre gesegnet worden war. Da die Eltern jüdischer Abkunft

waren, so wurden auch die Kinder im jüdischen Glauben erzogen. Der Vater, Julius Joachim, war ein tüchtiger Kaufmann, ein ernster, etwas zugeknöpfter Charakter, seiner Familie aber von Herzen zugethan. Durch anhaltenden Fleifs und stetige Arbeit hatte er es zu einer gewissen Wohlhabenheit gebracht, die ihn in den Stand setzte, seinen Kindern eine gute, ihren Fähigkeiten entsprechende Erziehung angedeihen zu lassen. Frau Fanny war ihrem Gatten eine treue Helferin, den Kindern eine liebevolle und zärtliche Mutter und pafste mit ihrem einfachen, schlichten Sinn harmonisch in den Rahmen, der das trauliche Bild eines glücklichen Familienlebens umschlofs. Keineswegs mit irdischen Glücksgütern überbürdet, lebte die Familie immerhin in so geordneten Verhältnissen, dafs alles, was des Leibes Notdurft erheischte, ohne weiteres zu beschaffen war. Schwieriger jedoch gestaltete sich die Frage um die geistige Erziehung der Kinder, da die Bildungsmittel einer so kleinen Gemeinde wie Kitsee bald erschöpft waren. Kaufmännische Erwägungen und der Wunsch, seinen Kindern eine auch gröfseren Anforderungen genügende Bildung zu verschaffen, liefsen in Julius Joachim den Plan reifen, Kitsee zu verlassen und nach einer gröfseren Stadt überzusiedeln. Schon das Jahr 1833 findet die Familie Joachim in Pest. Die ungarische Hauptstadt ist demnach der eigentliche Schauplatz der Kindheit und frühesten Jugend des kleinen Joseph oder vielmehr „Pepi“, wie wir nach allgemeiner österreichischer Sitte unseren Kleinen bis auf weiteres nennen müssen. —

In der Familie Joachim spielte die Musik keine besondere Rolle; man hörte sie zwar gern, aber ein tiefergehendes Interesse dafür war nicht vorhanden. Nur die zweitälteste Tochter, Regina, besafs eine angenehme Stimme, so dafs die Eltern ihr Gesangsunterricht erteilen liefsen. Das Singen der Schwester weckte zuerst den musikalischen Sinn des kleinen Pepi, der mit gespannter Aufmerksamkeit auf jeden Ton lauschte und sich abmühte, die Lieder der Schwester auf einer Kindergeige nachzuspielen. — Ein häufig in der Familie verkehrender Student



Na Pamiątkę Sta: Serwaczyński.



Stanislaus Serwaczyński.

Nach einer Lithographie im Besitze des Herrn k. k. Majors Hajdecki in Lemberg.

der Medizin, Stieglitz, der in seinen Mufsestunden eifrig geigte, wurde bald auf die musikalischen Anlagen und Neigungen des Kleinen aufmerksam, und er war es, der unserem Pepi die Elemente des Violinspiels auf der Kindergeige beibrachte. Die musikalische Intelligenz des Kindes und die erstaunlichen Fortschritte, die es in kürzester Zeit auf dem Spielzeug machte, veranlafsten Stieglitz, die Eltern auf das vielversprechende Talent ihres Söhnchens aufmerksam zu machen und ihnen zu raten, demselben geregelten Unterricht von fachkundiger Seite erteilen zu lassen. Hier zeigte sich der verständige Sinn des Vaters im besten Lichte; denn obwohl in einfachen Verhältnissen lebend, engagierte er nicht irgend einen beliebigen Geigenlehrer, sondern er wandte sich an den besten, der in Pest zu haben war, an Serwaczyǹski, den Konzertmeister der dortigen Oper.

Serwaczyǹski, geboren 1791 zu Lublin, ebendaselbst 1862 gestorben, war ein tüchtiger und gewandter Künstler, der seine Aufgabe als Lehrer des kleinen Pepi sehr ernst nahm und ihn unglaublich schnell vorwärts brachte. Allein nicht nur als Violinlehrer förderte er seinen kleinen Schüler, sondern, da er allmählich Hausfreund in der Familie Joachim wurde, gewann er auch Einflufs auf dessen moralische Entwicklung. Pepi war ein ängstliches Kind und fürchtete sich im Dunkeln. Das gefiel dem Lehrer nicht, und er beschlofs, seinem Zögling diese Schwäche abzugewöhnen. Eines Abends verlangte er absichtlich von dem Kinde, es möge ihm aus einem anderen Zimmer irgend einen Gegenstand herbeiholen; allein Pepi war durch keinerlei Versprechungen zu bewegen, durch den unerleuchteten Korridor nach dem abgelegenen Zimmer zu gehen. Serwaczyǹski redete ihm erst gut und eindringlich zu, nachher schalt er und ging schliefslich aus dem Hause mit dem Bemerken, dafs er einen solchen Hasenfufs nicht länger unterrichten wolle. Als in der That der Lehrer in den nächsten Tagen nicht zur gewohnten Stunde kam, ging das Kind ihn um Verzeihung bitten und versprach, in Zukunft nicht mehr ängstlich und albern zu sein, wenn es nur die geliebten Violinstunden wieder bekäme. Das

Experiment des Lehrers war gelungen, denn der Schüler hat getreulich Wort gehalten.

Neben der Geige wurde indessen keineswegs die anderweitige Bildung des Kindes vernachlässigt. Sein erstes Schuljahr verbrachte Pepi in der öffentlichen Volksschule; in der Folge aber beteiligte er sich an einem Privat-Schulzirkel, der im Elternhause des gegenwärtigen Stuttgarter Konzertmeisters Edmund Singer eine Anzahl gleichaltriger Knaben vereinigte.

Da unser kleiner Held so hübsche Fortschritte im Violinspiel machte, veranlafste Serwaczyński die Eltern, ihr Kind einmal in die Oper mitzunehmen, damit es auch die Bekanntschaft gröfserer musikalischer Verhältnisse mache. Dieser erste Besuch der Oper machte auf den Kleinen den gröfsten und nachhaltigsten Eindruck. Es wurde C. Kreutzers „Nachtlager in Granada“ gegeben, und Serwaczyński spielte das Violinsolo. Im Zwischenakt durfte Pepi näher an das Orchester herantreten und den ersten Einblick thun in die Einrichtungen, die ihm später so vertraut werden sollten. Hierbei zeigte Serwaczyński seinem kleinen Zögling das Instrument, auf dem er soeben gespielt hatte; und das Bild dieser Geige prägte sich seinem Gedächtnis so fest ein, dafs er sie nach mehr als dreifsig Jahren auf den ersten Blick wieder erkannte, als sie ihm gelegentlich einer Konzertreise durch Schweden von dem polnischen Geiger Biernacki, der sie aus Serwaczyńskis Nachlafs erstanden hatte, zu Kaufe angeboten wurde. Joachim erwarb das Instrument, und so ist die Geige seines ersten Lehrers, eine hübsche, gut erhaltene Andreas Amati, noch heute in seinem Besitze.

An diesen ersten Besuch der Oper reihten sich natürlich andere, denn der kleine Pepi verspürte einen wahren Heifshunger nach Musik, nachdem er erst einmal gemerkt hatte, dafs aufser seiner Geigenstunde auch noch andere Musik in der Welt gemacht wurde. Die Pester Oper war übrigens für die damalige Zeit gar so übel nicht; sie zehrte jedenfalls an Traditionen und Erinnerungen, um die sie mancher berühmtere Musentempel beneiden konnte. Hatte doch Beethoven für die Einweihung

des Theaters in Pest 1811 die Musik zu „König Stephan“ und zu den „Ruinen von Athen“ geschrieben! Das Orchester bot respektable Leistungen, und unter den Solosängern waren Namen von gutem Klang vertreten. Joachim entsinnt sich heute noch der Streitigkeiten, die sich im Publikum um die beiden Vertreterinnen des dramatischen Faches abspielten. Die eine der beiden Sängerinnen, Agnes Schebest, wurde später die Gattin von David Straufs, dem Verfasser des „Leben Jesu“. —

Mittlerweile hatte Serwaczyǹski seinen kleinen Schüler durch das eifrige Studium der „Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot“, sowie der „Etuden von R. Kreutzer“ so weit gefördert, dafs Pepi Stücke von de Bériot, ein Violinkonzert von Cremont und Kompositionen von Mayseder ganz anstandslos spielen konnte. Angesichts dieser schönen Resultate, und um das Streben seines talentvollen Zöglings auch durch äufsere Anerkennung zu belohnen, beschlofs Serwaczyǹski, ihn der gröfseren Öffentlichkeit vorzustellen. Am 17. März 1839 spielten Lehrer und Schüler in einem Konzert des „Adels-Kasino“ ein Doppelkonzert von Eck und Pepi allein die „Variationen über Schuberts Trauerwalzer“ von Pechatschek. Wer sich diese Sachen genauer ansieht, wird bald finden, dafs zu deren anstandsloser Bewältigung schon eine ganz respektable geigerische Fertigkeit gehört, und wie wir Serwaczyǹski kennen, wird er von seinem talentvollen Zögling noch manches andere verlangt haben als blofse Bewältigung der Aufgabe. Was die linke Hand betrifft, so scheint Serwaczyǹski überhaupt ein ganz ausgezeichneter Lehrer gewesen zu sein; der Bogenführung jedoch widmete er wenig Aufmerksamkeit und Interesse. Wir werden im nächsten Kapitel sehen, welch merkwürdige Konsequenzen dieser Umstand nach sich ziehen sollte.

Pepis erstes Auftreten im Adels-Kasino war übrigens ein glänzender Erfolg für Lehrer und Schüler. Die zahlreichen Zuhörer jubelten dem blondlockigen, siebenjährigen Geigerlein aufmunternd zu und zeichneten es durch mehrmalige Hervorrufe aus. Er selbst hat heute, nach sechzig Jahren, nur noch

die Erinnerung an sein Debut, dafs er auf seinen himmelblauen, mit Perlmutterknöpfen besetzten Rock fürchterlich stolz war!

Von weitgehender Wichtigkeit wurde für Pepi dieses erste öffentliche Konzert dadurch, dafs es ihm die Bekanntschaft und das Interesse von zwei vornehmen, adeligen Familien der ungarischen Hauptstadt eintrug. Namen von bestem Klang treten uns hier bedeutungsvoll entgegen: der Graf Franz von Brunswick und seine Schwester Therese einerseits, der Baron Rosti andererseits. Dem Grafen Franz hat Beethoven seine Klaviersonate Opus 57 (die Appassionata) und die Klavierphantasie Opus 77, seiner Schwester Therese die Sonate Opus 78 gewidmet. Dafs Beethoven eine dreifsigjährige innige Freundschaft mit dem Grafen von Brunswick verbunden hat, und dafs niemand anderes als Gräfin Therese „die unsterbliche Geliebte“ sein kann, darf als bekannt vorausgesetzt werden. — Baron Rosti wurde später der Schwiegervater des grofsen ungarischen Dichters und nachmaligen Kultusministers Eötvös.

In diesen beiden vornehmen Häusern wurde regelmäfsig Quartett gespielt, hauptsächlich die Klassiker, aber auch viel Onslow, der sich damals bei den Quartettspielern grofser Beliebtheit erfreute. So kam unser kleiner Held also schon in zartem Kindesalter durch häufiges Hören guter Kammermusik in nähere Beziehungen zu der Gattung, in deren Ausführung er später das Höchste leisten sollte. Es liegt nahe, darin eine gewisse Vorbedeutung zu finden, dafs der nachmalige gröfste Interpret Beethovenscher Musik schon in frühester Kindheit mit Personen in Verkehr trat, die zwar den Namen Beethoven mit einer gewissermafsen heiligen Scheu und Ehrfurcht aussprachen, die aber andererseits doch wieder dem grofsen Genius menschlich und seelisch nahe gestanden haben.

Wie die sanfte Morgenröte den jungen Tag küfst, der traumverloren und taubeschwert noch nicht weifs, dafs ihn in wenigen Stunden der leuchtende Sonnenball am Firmament in vollem Glanze bestrahlen wird, so grüfst in Joachims früheste Kindererinnerungen der hehre Name „Beethoven“ hinein, und



Joseph Joachim
zur Zeit seines ersten Auftretens im Adelskasino zu Pest.

das Kind ahnt nicht, dafs dieser Name nach wenigen Jahren schon seine Künstlerlaufbahn in strahlender Schönheit beleuchten und erwärmen sollte!

Im Sommer 1839 bekam die Familie Joachim den Besuch einer lieben Verwandten, des Fräulein Fanny Figdor aus Wien. Sie war die Tochter von Pepis ältestem Onkel mütterlicherseits, eine musikalische Dame, die zwar nur zu ihrem Vergnügen, aber doch ganz fertig und gewandt Klavier spielte. Cousine Figdor hatte an ihrem kleinen Vetter, der trotz seiner frühen Jugend schon so allerliebst geigen konnte, die hellste Freude, und im Verein mit Serwaczyński bestärkte sie die Eltern in der Absicht, ihren Pepi zum Geigenvirtuosen ausbilden zu lassen. Das bedeutete nun allerdings für die Eltern die Trennung von ihrem Liebling. Denn waren die musikalischen Verhältnisse Pests auch ganz erfreulicher Art für die damalige Zeit, so drang doch Cousine Figdor auf die Übersiedelung Pepis nach Wien, wo bedeutendere Lehrer zu haben waren, die Musik in viel ausgiebigerer Weise gepflegt wurde und überhaupt ein ganz anderer musikalischer Wind wehte als in dem vom Weltverkehr abgelegenen Pest. Die Eltern entschlossen sich zur Übersiedelung ihres vielversprechenden Kindes um so leichter, als es ja in Wien im grofsväterlichen Hause Figdor aufs beste untergebracht war, und die dortigen Verwandten sich überdies anheischig machten, die Kosten für die Erziehung und Ausbildung Pepis tragen zu wollen.

So zogen denn die drei Reisenden, Vater Joachim, Fräulein Figdor und Pepi, von den Segenswünschen der Mutter begleitet, getrost und wohlgemut nach der alten Kaiserstadt an der Donau, die dem kleinen Geiger für die nächsten fünf Jahre zur zweiten Heimat werden sollte.



II.

Wien.





1.

Hand in Hand mit der Entwicklung der Kammermusik, oder vielmehr veranlafst durch dieselbe, erfuhr seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts auch das Violinspiel eifrige Pflege in Wien. Dittersdorf, der seine Laufbahn als geigendes Wunderkind begonnen hatte, wurde im Laufe der Zeit einer der hervorragendsten Geiger Wiens und erfuhr als Virtuose auf seinem Instrument eine ebenso grofse Schätzung wie später als Tonsetzer. Auch Haydn und Beethoven waren tüchtige Geiger, und dafs Mozart seine Violinkonzerte selber in bewunderungswürdiger Weise spielen konnte, ist bekannt. Es gehörte im vorigen Jahrhundert zu den selbstverständlichen Dingen, dafs Komponisten, auch wenn sie von Haus aus Klavierspieler waren, mit dem Wesen der Streichinstrumente innig vertraut sein mufsten. Heutzutage sind Tonsetzer, die auf dem Griffbrett und mit dem Bogen Bescheid wissen, seltene Ausnahmen. Die alten Meister sahen sich eben oft in die Notwendigkeit versetzt, ihre Werke selber spielen zu müssen, also war es ganz natürlich und bei ihrer Sachkenntnis selbstverständlich, dafs sie dem Charakter der betreffenden Instrumente gemäfs schrieben. Darin liegt wohl die hauptsächlichste Erklärung, weshalb sich die ältere Kammermusik vor der neueren durch gröfseren Wohlklang auszeichnet und infolge ihrer aus dem Wesen der Instrumente hervorgegangenen angenehmen Spielbarkeit eine so grofse Verbreitung gefunden hat. Während

jedoch die genannten Meister, mit Ausnahme von Dittersdorf, dessen Verdienste um die Entwicklung des Violinspiels nicht unterschätzt werden dürfen, das Geigen nur episodisch ausgeübt haben, müssen wir Anton Wranitzky (1761—1819) als den eigentlichen Begründer der specifischen Wiener Geigenschule ansehen. Zwar auch auf dem Gebiet der Komposition vielseitig und fruchtbar, liegt doch für die Folge seine Bedeutung darin, dafs er eine Anzahl hervorragender Geiger ausgebildet hat, die der Wiener Schule die ihr eigene Physiognomie gegeben haben.

So ganz leicht ist es nicht, die Eigentümlichkeiten der älteren Wiener Geigerschule genau zu charakterisieren, denn sie ist am Anfang hauptsächlich von Italien, im Verlaufe ihrer Entwicklung vorwiegend durch Frankreich beeinflufst. Das hing mit der geographischen Lage der Kaiserstadt an der Donau zusammen. Waren an und für sich schon von jeher italienische und französische Künstler an deutschen Höfen bevorzugt gewesen, so war überdies Wien auch eine angenehme Zwischenstation für reisende Virtuosen, die nach dem Norden oder nach Rufsland zogen. Es seien von Italienern nur Ferrari, Lolli und Mestrino, von Franzosen Rudolf Kreutzer, Pierre Rode und Pierre Baillot genannt, die teils kürzeren, teils längeren Aufenthalt in Wien genommen haben. Die auf diese Einflüsse zurückzuführende innerliche Vertiefung und Vergeistigung der Wiener Geiger konnte durch Ludwig Spohrs zweijährige Wirksamkeit in der österreichischen Hauptstadt nur noch eine Steigerung erfahren.

Wie nun in den Schöpfungen der grofsen österreichischen Tonsetzer die leicht beweglichen Rhythmen der süddeutschen Tänze allmählich an Bedeutung gewannen, bis Franz Schubert durch die glückliche Idealisierung des Ländlers und Walzers den specifisch wienerischen Elementen Eingang und Geltung verschaffte, so hat trotz der ausländischen Einflüsse die Wiener Geigerschule ihre eigentümliche Physiognomie nicht nur nicht eingebüfst, sondern mit der liebenswürdig anmutigen Behandlung der Tanzformen durch Haydn, Mozart und Schubert noch reiche

Nahrung gewonnen. Geschmeidige Bogenführung und infolgedessen schlackenfreie, sinnlich schöne Tongebung, virtuose Beherrschung des Griffbrettes bis in die höchsten Lagen sind die geigerischen Vorzüge der älteren Wiener Schule. Die hervorragendsten Vertreter derselben waren aber gleichzeitig auch noch tüchtige Tonsetzer, gewandte Kammermusikspieler oder Orchesterführer. Ihr Spiel war einerseits durch prickelnden Rhythmus und straffe Accente ausgezeichnet, andererseits von einer natürlichen Wärme im Ausdruck, die, das tiefere seelische Empfinden nur leicht an der Oberfläche streifend, ihrem Vortrag etwas Ungesuchtes, Gefälliges und Elegantes verlieh.

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ist Joseph Mayseder (1789—1863) entschieden der ausgeprägteste Typus der Wiener Geigerschule. Ein Schüler Wranitzkys, erfreute er sich schon als Jüngling der geistig musikalischen Förderung Schuppanzighs, in dessen Quartett er eine Zeit lang die zweite Geige spielte. Seine umfassende Technik, die aalglatte, elegante Bogenführung, sein ungemein biegsamer und krystallheller Ton befähigten ihn, Stücke von anmutigem, zierlichem Charakter oder pikantem Zuschnitt in unnachahmlicher Weise wiederzugeben. In jüngeren Jahren hat er sich mit seinem geistig belebten Spiel und der virtuosen Behandlung seines Instrumentes die Anerkennung Spohrs [1]) und Paganinis ebensowohl, wie in reiferem Alter die uneingeschränkte Bewunderung eines Joachim errungen. In seiner Übertragung der von Brahms für Klavier gesetzten ungarischen Tänze hat Joachim dem Wiener Geigenmeister eine artige Reverenz bezeugt, indem er eine Stelle mit „à la Mayseder“ bezeichnet hat. — Hanslick hörte ihn noch als Quartettspieler im Hause des Fürsten Czartoryski und sagt darüber: „Hier hatte ich selbst noch die Freude, den berühmten

---

[1]) Spohr nennt 1812 Mayseder, der später durch seine mit Hummel, dann mit Moscheles und Giuliani veranstalteten „Dukaten-Konzerte“, sowie als Komponist einer grofsen Anzahl von brillanten und gefälligen Violinsachen ebenso einflufsreich wie berühmt wurde, den „ausgezeichnetsten unter den Wiener Violinvirtuosen“.

Veteran zu hören und den süfsen, glockenreinen Ton, die unübertreffliche Sauberkeit seiner Technik, die noble Grazie seines Vortrags zu bewundern. In Haydnscher Musik war Mayseder vollendet zu nennen, zunächst stand sein Vortrag Mozartscher und Spohrscher und natürlich seiner eigenen zahlreichen Quartette. Von Beethoven liebte er nur die ersten Quartette; für die späteren fehlte ihm Liebe und Verständnis, wohl auch Gröfse und Leidenschaft." —

Während nun Mayseder neben seiner höchst respektablen Kompositionsthätigkeit die geistvollste Verkörperung des brillanten Solospiels war, tritt uns in einem anderen Schüler Wranitzkys, in Ignaz Schuppanzigh (1776—1830), der Kammermusikspieler par excellence entgegen. Zwar schon durch seine Wiedergabe der Haydnschen und Mozartschen Quartette bei seinen Zeitgenossen hohes Ansehen geniefsend, besteht doch sein unvergänglichster Ruhm darin, dafs er die meisten Beethovenschen Schöpfungen für Streichinstrumente aus der Taufe gehoben hat. Als Sechzehnjähriger schon spielte er in dem vom Fürsten Lichnowsky gehaltenen Knabenquartett die erste Geige, und ein dutzend Jahre später finden wir ihn als Führer des so berühmt gewordenen Rasumowsky-Quartetts auf der Höhe seines Könnens wieder. In beiden Stellungen leistete er speciell in der Interpretation Beethovenscher Kammermusik so Eminentes, dafs, mit Seyfried zu reden, „darüber in der gesamten Kunstwelt nur eine Stimme herrschte". — Überdies fungierte Schuppanzigh in den meisten der von Beethoven veranstalteten „Akademieen" als Konzertmeister, und in der Folge dirigierte er das Orchester der „Augarten-Konzerte", wo die meisten Beethovenschen Orchestersachen aufgeführt wurden. Stets finden wir den trefflichen Künstler in geistigen Diensten des Tonheros, mit dessen Instrumentalwerken er so vertraut war wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen.

Ganz aufserordentlich musikalisch und violinistisch veranlagt war der Wiener Geiger Franz Clement (1784—1842). Spohr erzählt in seiner Selbstbiographie, dafs Clement ihm am

Tage nach der Aufführung von dessen Oratorium „das jüngste Gericht“ mehrere Nummern daraus „Note für Note, mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren vorgespielt, ohne je die Partitur gesehen zu haben“. Am selben Ort berichtet Spohr weiter: „Man erzählte sich damals in Wien, dafs Clement ‚die Schöpfung‘ von Haydn, nachdem er sie mehrmals gehört hatte, so auswendig wufste, dafs er mit Hülfe des Textbuches einen vollständigen Klavierauszug machte, den Haydn, nachdem Clement noch eine Durchsicht nach der Partitur vorgenommen hatte, zur Herausgabe adoptierte.“

Und in einem Briefe an Thayer, worin es sich um die Verbesserungen und Kürzungen handelt, die Beethoven bei der Wiederaufnahme des „Fidelio“ abgerungen werden sollten, schreibt Röckel, der zweite Wiener „Florestan“: „Da die ganze Oper durchgenommen werden sollte, so gingen wir gleich ans Werk, Fürstin Lichnowsky spielte auf dem Flügel die grofse Partitur der Oper, und Clement, der in einer Ecke des Zimmers safs, begleitete mit seiner Violine die ganze Oper auswendig, indem er alle Solos der verschiedenen Instrumente spielte. Da das ungewöhnliche Gedächtnis Clements allgemein bekannt war, so war niemand aufser mir darüber erstaunt.“ (Thayer, Beethovens Leben, Bd. II, S. 294.)

Über Clement als Geiger lautet das einstimmige Urteil, dafs er einer der gröfsten Virtuosen seiner Zeit war und eine erstaunliche Gewandtheit auf dem Griffbrett besafs, die ihn befähigte, die gewagtesten Schwierigkeiten mit der gröfsten Bravour zu überwinden. Dafs auch Beethoven viel von ihm gehalten haben mufs, geht schon daraus hervor, dafs er das Violinkonzert, Op. 61, für ihn geschrieben hat. Im Original trägt es den Titel: Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore del Teatro a Vienna, da Luigi van Beethoven, 1806. — „Als Dr. Bartolini Jahn erzählte, dafs Beethoven mit bestellten Arbeiten in der Regel erst ganz zuletzt fertig wurde, führte er das Konzert als Beispiel an, und ein anderer gleichzeitiger Zeuge teilt mit, dafs Clement sein Solo ohne vorherige

Probe a vista spielte.“ (Thayer.) — Interessant ist der Bericht der damals neu gegründeten Wiener Theaterzeitung über Clements Konzert. Er lautet: „Der vortreffliche Violinspieler Clement spielte unter anderen vortrefflichen Stücken auch ein Violinkonzert von Beethoven, das seiner Originalität und mannigfaltigen schönen Stellen wegen mit ausnehmendem Beifall aufgenommen wurde. Man empfing besonders Clements bewährte Kunst und Anmut, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Sklave ist, mit lärmendem Bravo. — Über Beethovens Konzert ist das Urteil von Kennern ungeteilt; es gesteht demselben manche Schönheit zu, betont aber, dafs der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und dafs die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten“ etc. [1]).

Clement scheint aber mit seinen ausgezeichneten künstlerischen Eigenschaften keinen wetterfesten Charakter verbunden zu haben, denn in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens geriet er in widrige Verhältnisse, die seine Künstlerlaufbahn zu keinem befriedigenden Abschlufs brachten. Der junge Joachim sah ihn noch in ziemlich reduziertem Zustand durch die Strafsen Wiens schleichen. —

Zwischen Schuppanzigh, Mayseder und Clement nahm Joseph Böhm (geboren 1795 zu Pest, gestorben 1876 in Wien) eine Sonderstellung ein. Wir begrüfsen in ihm das Haupt der neueren Wiener Geigerschule, ja vielleicht den bedeutendsten Violin-Pädagogen des ganzen Jahrhunderts. Von seinem Vater und von Pierre Rode zu einem vorzüglichen Geiger herangebildet, konzertierte er in jüngeren Jahren mit grofsem Erfolg in Italien, Deutschland und Frankreich; er gab jedoch die Virtuosenlaufbahn bald auf, da er sich mehr zum Lehrberuf in seiner Kunst hingezogen fühlte. 1819 wurde er als Professor am

[1]) C. M. v. Weber, der Clement als Orchesterdirigent nach Prag berufen hatte, schreibt an Rochlitz: „Hummels Spiel ist aufserordentlich sicher, nett und geperlt, ganz das, was Clement als Violinspieler ist.“

Konservatorium[1]) und 1821 als erster Violinist in der Hofburg zu Wien angestellt. Namentlich in seiner Eigenschaft als Lehrer hat er sich einen unvergänglichen Namen gesichert, denn unter einer ganzen Reihe von bedeutenden Geigern, die er ausgebildet hat, nannten und nennen sich mit Dankbarkeit und Stolz auch Georg Hellmesberger senior, Heinrich Wilhelm Ernst und Joseph Joachim seine Schüler. Neben seiner Lehrthätigkeit war Meister Böhm aber auch als Quartettspieler hochgeschätzt und angesehen, obzwar er sich auch in dieser Eigenschaft schon früh von der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte[2]).

Wir werden binnen kurzem die ausführliche Bekanntschaft Joseph Böhms machen; jetzt müssen wir uns wieder dem jungen Joachim zuwenden, der, soeben in Wien angelangt, erwartungsvoll der Dinge harrte, die da kommen sollten. —

Zunächst also nahm das grofsväterliche Haus den kleinen Ankömmling gastlich auf, und Grofsvater Figdor liefs es sich durch liebevolle Behandlung und Pflege angelegen sein, in seinem Enkel kein Heimweh aufkommen zu lassen. Der liebenswürdige alte Herr, der nicht viel von Musik verstand, figuriert immerhin als Joachims erster Kritiker noch jetzt in seinem Gedächtnis; denn wenn dem Jungen beim Geigen manchmal eine Seite pfiff

---

[1]) Das Konservatorium in Wien ist eine Gründung der „Gesellschaft der Musikfreunde“ daselbst. Im Jahre 1817 wurde es mit einer Gesangsklasse eröffnet, der 1819 die Violinschule folgte. Jos. Böhm zeigte in der Wiener Musikzeitung (Nr. 76 vom Jahre 1819) an, dafs die Gesellschaft der Musikfreunde ihn zum Professor des Violinspiels ernannt habe, mit der Begünstigung, auch noch Schüler zu seinem besonderen Vorteil aufzunehmen. Die Lektion zu 1 fl. W. W.
(Hanslick, Gesch. d. W. Konzertwesens.)

[2]) Hanslick sagt: „Im Jahre 1821 unternahm es Joseph Böhm, die durch einige Jahre ausgesetzten, von Schuppanzigh gegründeten Quartett-Unterhaltungen im Prater wieder aufzunehmen. Sie begannen am 1. Mai und fanden im ersten Caféhaus der Praterallee morgens um 8 Uhr statt. Holz, Weifs und Linke bildeten mit Böhm das Quartett, und die Quartettspieler leisteten so Tüchtiges, dafs die Musikzeitung von 1821 entzückt ausruft: ‚So mufs man Beethovens und Mozarts Quartette spielen hören!‘“

oder ein Ton nicht ansprach, so durfte er des grofsväterlichen Zurufs: „Joseph, du spielst Mifstöne!“ sicher sein. Andererseits sorgte Cousine Figdor, Pepis guter Leitstern, dafür, dafs der Violinunterricht keinen Aufschub erlitt. Ein Schüler Mayseders, der junge Miska Hauser, der in den Salons der Hauptstadt eben anfing, von sich reden zu machen, wurde Joachims erster Geigenlehrer in Wien. Doch währte dieser Unterricht nur wenige Monate. Einsichtige fanden bald, dafs ein so bedeutendes Talent der Pflege eines erfahrenen Lehrers und gereiften Künstlers bedurfte; zudem regte sich damals schon bei Hauser der unstäte Wandertrieb, der ihn später seine grofsen Weltreisen machen liefs.

Man ging also Georg Hellmesberger senior (1800—1873), der damals die hervorragendsten künstlerischen Stellungen in Wien bekleidete, um Unterricht für den jungen Joachim an. Aus der Schule Böhms hervorgegangen, war Hellmesberger ein ebenso bedeutender Lehrer wie ausgezeichneter Geiger und hervorragender Dirigent. Gleichzeitig mit Joachim unterrichtete er seine beiden Söhne, Joseph (1829—1893) und Georg (1830—1852), von denen besonders der erstere in der Folge zu hohem künstlerischen Ansehen gelangen sollte. Georg, der auch zu einem vorzüglichen Geiger heranwuchs, wurde später der Amtsvorgänger Joachims in Hannover. Zu dieser allerliebsten Trias gesellte sich noch der kleine Simon (später Konzertmeister im Haag), so dafs Hellmesberger gleichzeitig ein Wunderkinder-Quartett zu Schülern hatte, wie es nicht leicht wieder vorkommen dürfte. In der „Bürgerspitals-Akademie“ spielten die vier kleinen Geiger 1840 das damals so sehr beliebte „Concertante“ für vier Violinen von L. Maurer und ernteten mit ihrer virtuosen Ensembleleistung rauschenden Beifall, denn das genannte Stück ist ebenso dankbar als schwierig und stellt an jeden einzelnen der vier Spieler schon ziemlich hohe Anforderungen in geigerischer Fertigkeit und musikalischer Sicherheit. Trotz des starken äufserlichen Erfolges, der dieses Konzert begleitete, fand aber Hellmesberger die Bogenführung

eines seiner kleinen Zöglinge so aussichtslos steif, dafs er der Ansicht war, aus ihm würde niemals etwas Rechtes werden. Und dieser Unglücksrabe war unser Pepi! Es sei hier nochmals an die von Joachim selbst bezeugte Thatsache erinnert, dafs Serwaczyński sich nur für die Entwicklung und Ausbildung der linken Hand interessiert, die Bogenführung aber stiefmütterlich vernachlässigt hatte. Leider Gottes ist das eine Erscheinung, die heutzutage womöglich noch häufiger auftritt als in früheren Zeiten: selbst Träger der berühmtesten Namen unter den Geigenvirtuosen befleifsigen sich einer Steifheit der Bogenführung, die ein natürliches musikalisches Phrasieren vollständig ausschliefst, ebenso wie sie jede Charakteristik der Stricharten unmöglich macht.

Man mag sich vorstellen, wie betrübt unser Pepi über den Ausspruch Meister Hellmesbergers war! Auch seine Eltern, die gerade besuchsweise in Wien weilten, glaubten schon, dafs die Künstlercarriere ihres Jungen nur ein schöner Traum gewesen sei. Und der Vater, der mit seiner verständigen Auffassung der Sachlage ein Feind von Halbheiten war, hatte bereits den Entschlufs gefafst, das Söhnchen wieder nach Pest zurückzubringen, um es einem anderen Berufe zuzuführen.

Da annoncierte Ernst einige Konzerte in Wien; und da Pepi so viel von diesem wunderbaren Geiger gehört hatte, der trotz seiner jungen Jahre schon eine europäische Berühmtheit war, so vermochte er die Eltern durch inständiges Bitten, doch so lange in Wien zu bleiben, um wenigstens einmal den Wundermann spielen zu hören. Und Ernst machte mit seinem geistvollen Spiel, seiner staunenswerten, glänzenden Technik und seinem wohl unerreicht gebliebenen, wunderherrlichen Ton einen so überwältigenden Eindruck auf den Jungen, dafs Onkel Nathan Figdor die Eltern anging, das Kind Ernst zuführen zu dürfen, um, als letzte Instanz, sein Urteil zu vernehmen. Dieser ausgezeichnete Künstler, wohl die glänzendste Virtuosenerscheinung seit Paganini, merkte sofort mit divinatorischem Scharfblick, dafs er in dem kleinen Jungen ein ganz aufserordentliches

Talent vor sich hatte. Er liefs den Eltern sagen, dafs sie über die Zukunft ihres Kindes unbesorgt sein dürften, und erteilte ihnen den Rat, Pepi in die Lehre zu Joseph Böhm zu schicken, bei dem auch er alles gelernt habe, was überhaupt von einem Lehrer zu lernen sei; Böhm würde, wenn der Junge sonst Lust und Liebe zur Sache hätte, gar bald aus der steifen Bogenführung eine freie und geschmeidige zu Tage fördern. Auf solchen Rat aus solchem Munde glaubten die Eltern hören zu müssen, und der Erfolg hat bewiesen, wie herrlich recht Ernst gehabt hatte.

So wurde Pepi nun Schüler von Joseph Böhm, der ihn als Pflegesohn vollständig zu sich ins Haus nahm und in der getreulichsten Weise drei Jahre lang unterrichtet hat. Joachim kann heute noch nicht genug Rühmenswertes über die Art und Weise seiner Unterweisung erzählen. Streng, ernst und sachlich, war sie doch auch wieder liebevoll und aufmunternd in jeder Hinsicht.

Hauptsächlich also galt es, eine freie, ungezwungene Bogenführung zu gewinnen, und darin war Böhm vollendeter Meister und der idealste Lehrer. Als Studienmateriel dienten die einschlägigen Werke von Rode und Mayseder, besonders aber des ersteren vierundzwanzig Capricen in allen Tonarten, die neben ihrem musikalischen Werte das unübertroffene Studienwerk zur Aneignung einer guten Bogentechnik geblieben sind.

Welch glänzendes Resultat der Lehrer schliefslich mit seinem Schüler erreichte, braucht keinem Geiger, der Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, gesagt werden!

Die ausgiebigste Pflege in der Schule Böhms erfuhr das Studium von Duetten für zwei Geigen, weil es die Intonation ungemein fördert und festigt, zugleich aber auch musikalisch sicher und gewandt macht im Ensemblespiel. Professor Grünwald[1]), ein Mitschüler Joachims bei Böhm, erzählt, dafs

---

[1]) Grünwald, jetzt als vortrefflicher Lehrer des Violinspiels in Berlin ansässig, war auch auf Ernsts Veranlassung Böhms Schüler auf dem Wiener Konservatorium geworden. Obwohl einige Jahre älter

manchmal monatelang nur Duette gespielt wurden, so dafs den Schülern diese an und für sich so schöne Litteratur ordentlich bis zum Überdrufs vertraut wurde.

Allein nicht nur seines Lehrers und Pflegers gedenkt Joachim heute noch in treuer Dankbarkeit und Anhänglichkeit, sondern auch der Gattin desselben bewahrt er um ihrer Seelengüte willen liebevolles Erinnern. Böhm lebte mit seiner Frau in glücklichster, aber kinderloser Ehe; Hausgenosse war nur noch ein Neffe, der auch im Violinspiel unterrichtet wurde. Trotzdem Frau Böhm nicht musikalisch ausübend war, interessierte sie sich doch in hohem Mafse für die Kunst und den Beruf ihres Mannes, so dafs sie in musikalischen und geigerischen Dingen vortrefflich Bescheid wufste. Sie war oftmals zugegen, wenn ihr Gatte seinen jungen Pflegling unterrichtete, und schärfte sich dessen Vorschriften wohl ein. Während nun Böhm im Konservatorium lehrte oder seinen Dienst in der Burgkapelle versah, mufste Pepi zu Hause sein Pensum üben. Frau Böhm pflegte sich dann mit einer Handarbeit zu dem Jungen zu setzen und seine Arbeit zu überwachen. Da korrigierte nun die Frau Meisterin: „Peperl, weifst, das war aber nit gut, und schöner klingen mufs es auch noch; so eine Stelle mufst du halt anhaltend üben, bis du sie glatt und ohne Mühe herauskriegst“ u. s. w. Wenn aber das Zureden und Ermahnen nichts fruchtete, so geschah es wohl, dafs sich von der Glasthür zum Nebenzimmer die Gardine zurückschob und der Mentorkopf Meister Böhms mit strengem und doch liebevollem Ausdruck sichtbar wurde; oder die Thür öffnete sich und der gestrenge Herr Professor rief ein „verflixter Bub', wirst gleich ordentlich geigen!“ in die Stube, was dann regelmäfsig half.

---

als Joachim, hat er von Anfang an die Entwicklung seines jüngeren Kameraden mit lebhaftem Interesse verfolgt und in neidloser Bewunderung dem überlegenen Genie Joachims seine Reverenz bezeugt. Dem liebenswürdigen alten Herrn verdankt der Verfasser aus angenehmen, geselligen Plauderstunden einige charakteristische Züge aus Joachims künstlerischem Entwicklungsgang und dem damaligen Treiben auf dem Wiener Konservatorium.

Joachim gedenkt mit innigem Behagen auch der harmlosen Neckereien, denen er im Hause der strengkatholischen Pflegeeltern seiner jüdischen Abstammung wegen ausgesetzt war. Wenn die Frau Professorin aus der Kirche kam, wohin sie regelmäfsig zur Beichte ging, erschreckte sie den kleinen Schüler manchmal mit dem Zuruf: „Du, Peperl, heute hat mir der Herr Kaplan wieder tüchtig die Leviten gelesen, weil wir einen solchen Heiden wie du im Haus haben; aber brauchst dich nicht zu fürchten, üb' du nur schön brav, das andere werden wir schon beim lieben Herrgott verantworten!" Die Frau war eben eine Anhängerin des einzig wahren Christentums — des praktischen! —

Mit den zunehmenden Fortschritten Pepis wuchsen auch das Interesse und die Zuneigung Böhms für seinen vielversprechenden Schüler. Er liefs ihn häufig im Konservatorium gröfsere Sachen mit Orchester spielen, darunter das Rondo aus dem E-dur-Konzert von Vieuxtemps und die Othello-Phantasie von Ernst, auf diese Weise den Jungen schon frühzeitig an das Lampenlicht gewöhnend.

Grofs war immer die Erregung unter dem jungen Geigervolk, wenn namhafte Virtuosen von aufserhalb in Wien auftraten, wie Ernst, de Bériot, Vieuxtemps, die beiden Milanollo und andere. Von dem geigenden Schwesternpaar war es besonders die dunkeläugige Teresa, die mit ihrem anmutigen Wesen und reizenden Violinspiel auf den jungen Pepi grofsen Eindruck gemacht hat. Mit dem General Parmentier in Paris verheiratet, ist sie eine der wenigen Künstlererscheinungen, die aus Joachims Kindheit noch am Leben sind; und der Meister hat es nie versäumt, die würdige Dame aufzusuchen, wenn ihn sein Weg nach der französischen Hauptstadt führte.

Es war nach den fabelhaften Erfolgen, die der Hexenmeister Paganini mit seinem ersten Auftreten in Wien 1828 einheimste, jene Zeit gekommen, wo in der Kaiserstadt an der Donau wirklich der Himmel voller Geigen hing. Jedes Jahr brachte neue, glänzende Virtuosenerscheinungen, so dafs es für



Joseph Böhm.

Nach einer Photographie.

den einzelnen immer schwerer wurde, unter der Fülle von Talenten nicht unbemerkt zu bleiben. Kein Wunder, dafs auf diese Weise eine Oberflächlichkeit der Kunstübung in Wien Platz griff, die nur zu sehr geneigt machte, Kunstleistungen an dem äufserlichen Erfolg zu messen. — Meister Böhm aber liefs sich durch solche Äufserlichkeiten weder verblüffen, noch von seinem einmal für richtig erkannten Weg abziehen. Wohl machte er seine Schüler mit allen Neuerscheinungen in der Violinlitteratur bekannt, weil er der Ansicht war, dafs nur ein universelles technisches Können geigerisch unabhängig mache; aber darüber durften sie die geistige Nahrung und künstlerische Anregung, die aus der hingebenden Pflege unserer herrlichen Kammermusik gesogen werden kann, nicht vergessen. Das Virtuosentum in Ehren, aber der echte Künstler stärkt sein Rückenmark nur, wenn er sich liebevoll in das Studium der Wunderwerke versenkt, mit denen uns die Klassiker so überreich beschenkt haben.

Und Böhm wurde diesen hohen künstlerischen Anforderungen in schönster Weise gerecht. Zwar spielte er schon seit Ende der zwanziger Jahre aus eingebildeter oder wirklicher Ängstlichkeit und Befangenheit nicht mehr öffentlich, aber um so eifriger pflegte er das Quartettspiel im eigenen Heim, im intimen Freundeskreise. Joachim hat diese Quartettabende im Böhmschen Hause noch in lebhaftem Andenken und zählt sie zu den schönsten Erinnerungen seines Lebens!



2.

Als Joachim nach Wien kam, waren zwölf Jahre seit dem Tode Beethovens, elf Jahre seit dem Heimgang Schuberts verflossen. Man sollte denken, dafs die Erinnerung an diese grofsen Meister den überlebenden Zeitgenossen in mächtiger Nachwirkung noch in allen Fibern zuckte. Dem war aber leider nicht so. Wohl gab es einen kleinen Kreis auserwählter Geister, der vor der imposanten Gröfse eines Beethoven in ehrfürchtiger Bewunderung den Hut zog; der grofsen Masse des musikliebenden Publikums aber sollte das Verständnis für seinen Riesengeist erst aufgehen, nachdem grofse ausübende Tonkünstler, wie Mendelssohn, Klara Wieck, Liszt, Vieuxtemps und Joachim durch öffentliche Vorführungen Beethovenscher Werke die gigantische Gröfse ihres Schöpfers der erstaunten Mitwelt gepredigt hatten.

Dafs der Genius eines Schubert nach Jahrzehnten erst der bewundernden Nachwelt in seiner ganzen blühenden Schönheit leuchten sollte, hat gewissermafsen eine menschliche Erklärung und Entschuldigung. Das irdische Erdenwallen dieses Meisters vollzog sich mit einer lyrischen Ruhe, die nur durch die „Schubertiaden“, feuchtfröhlichen Zusammenkünften gleichstrebender Feuergeister, eine leichte Kräuselung an der Oberfläche erfuhr. Rechnet man hierzu noch seine von einem milden Dämmerlicht beschienenen Herzensangelegenheiten und einige kleine Reisen nach Ober-Österreich, Steiermark und Ungarn, so hat man so ziemlich Schuberts äufseren Lebensgang erzählt. Er besafs für die Kämpfe dieser Welt keine Initiative. Hatte er ein Werk vollendet und seinem Freundeskreis dessen Be-

kanntschaft vermittelt, so hegte er wohl hin und wieder den Wunsch, es vor die gröfsere Öffentlichkeit zu bringen; stellten sich aber der Aufführung Schwierigkeiten und Weiterungen entgegen, so liefs er die Sache fallen. Es drängte ihn, die Hunderte von Gedanken und Melodieen, die ihm inzwischen eingefallen waren, zu Papier zu bringen, „um sie los zu werden". Schubert, der seine Laufbahn als Komponist von Liedern begann, hat sich als solcher gewissermafsen freiwillig den Weg in die gröfsere Öffentlichkeit erschwert; denn damals galten ja Lieder mit Klavierbegleitung nicht für konzertfähig, sondern waren auf die Pflege im häuslichen Familienkreise angewiesen[1]). Hierzu kommt noch der Umstand, dafs ein grofser Teil der Schubertschen Kompositionen, und darunter seine schönsten und reifsten Werke, erst Jahrzehnte nach dem Tode ihres Schöpfers im Druck erschienen, also dem Publikum und weiteren Künstlerkreisen ganz unbekannt geblieben waren. Hauptsächlich der begeisterten Feder des kongenialen Schumann, Liszts Transskriptionen, dem Spürsinn Herbecks und dem Betreiben Hanslicks ist es zuzuschreiben, dafs Schubert heute die ihm gebührende Stellung einnimmt und der Liebling des deutschen Volkes geworden ist.

Anders liegt die Sache bei Beethoven. Er war ein Mann der That und stand mitten drinnen im Musiktreiben seiner Zeit. Als ausgezeichneter Klavierspieler konnte er seine Kompositionen selber vor die Öffentlichkeit bringen und als Dirigent für seine Orchesterwerke persönlich eintreten. Zudem war ihm unter den besten Künstlern und mehreren musikliebenden Aristokratenfamilien ein Kreis von Freunden und Verehrern erwachsen, der vielleicht das gewaltige Genie noch nicht in seiner Totalität erfassen konnte, der aber doch in ahnungsvoller Bewunderung zu seinem Riesengeiste aufschaute. Seit dem Er-

---

[1]) Es wirkte wie eine kühne Neuerung, als Liszt 1838 in einem seiner Wiener Konzerte dem Sänger Randhartinger einige Schubertsche Lieder auf dem Flügel begleitete.

scheinen der sechs Streichquartette, Opus 18, beherrschte Beethoven übrigens auch auf dem Gebiete der Kammermusik die Situation vollends, und sein künstlerischer Einfluſs zog immer weitere Kreise. So springt die geistige und technische Förderung, welche das Violinspiel durch ihn erfuhr, ohne weiteres in die Augen, wenn man sich die fast virtuos zu nennende Behandlung der Geige in der für den Mulatten Bridgetower geschriebenen, später R. Kreutzer gewidmeten Sonate Opus 47 vergegenwärtigt. Von den Rasumowskyschen Quartetten, Opus 59, und dem Violinkonzert gar nicht zu reden!

Wohl hatte Schuppanzigh so ganz unrecht nicht, als er sich bei Beethoven über manche Gewaltsamkeiten, die er den Streichinstrumenten in den späteren Quartetten zumutete, bitter beschwerte; denn auch heute noch haben wir öfters die Empfindung, daſs für den erschöpfenden Ausdruck der gewaltigen Gedanken in seinen letzten Werken auch die schönste Geige nur ein zerbrechlich Ding ist. Allein Beethoven war der Mann nicht, Konzessionen zu machen. Getragen von der Idee, daſs die Ausdrucks- und Leistungsfähigkeit der Streichinstrumente mit dem anmutigen Tonspiel in seinen ersten Quartetten noch lange nicht erschöpft sei, stellte er ihnen Aufgaben, die auch heute noch nur wenige auserwählte Künstler befriedigend zu lösen im stande sind.

Joachim erzählt, daſs auch sein Lehrer Joseph Böhm von Beethoven in der ersten Probe für eines der letzten Quartette mit „Böhm, er ist ein Esel!“ angefahren wurde, als er eine Stelle für unspielbar erklärt hatte. Zur nächsten Probe aber hatte er die betreffende Stelle doch geändert und klopfte dem Primarius begütigend auf die Schulter mit der Frage: „Na, Böhmerl, ist es jetzt so recht?“

Und nun vergegenwärtige man sich den Stand der Dinge nach Beethovens Tode. Von den Zeitgenossen verwahrt sich Spohr in seiner Selbstbiographie ausdrücklich dagegen, daſs er zu den Bewunderern der späteren Quartette Beethovens gehöre oder sie gar über die ersten sechs stelle. Auch ein so scharfer

und durchdringender Geist wie Moritz Hauptmann konnte sich beim Anhören der letzten Quartette eines ästhetischen Unbehagens nicht erwehren. Wenn nun so ausgezeichnete Musiker dem himmelansteigenden Flug der Beethovenschen Muse nicht zu folgen im stande waren, ist es da den Wiener Musikern allzusehr zu verargen, wenn auch sie die erhabene Schönheit und Gröfse der gewaltigen Werke nicht zu fassen vermochten?

Wohl hat es eine Periode in Beethovens Leben gegeben, wo es den Anschein hatte, als ob sein Genius wenigstens bei einer kleinen Gemeinde zur vollen Würdigung gelangt wäre — es war zur Zeit des Rasumowsky-Quartetts (1808—1816), dem er in unmittelbarem Verkehr und geistiger Aussprache gewissermafsen seinen künstlerischen Odem eingehaucht hatte. Es wäre ebenso richtig gewesen, es „Beethoven-Quartett“ zu nennen, da Rasumowsky dasselbe vollständig zur Disposition des Meisters hielt und seine Aufgabe darin erblickte, die Quartette Beethovens mit gröfster Sorgfalt und Vollendung auszuführen. Als aber der fürstliche zweite Geiger des Quartetts Wien verliefs und dasselbe als „Schuppanzigh-Quartett“ öffentliche Konzerte veranstaltete, war es das Publikum, das sich den letzten Quartetten Beethovens gegenüber ablehnend bis zur Feindseligkeit verhielt. Das darf weiter nicht wunder nehmen, und es wäre übel angebracht, etwa über die Kurzsichtigkeit unserer Vorfahren die Nase zu rümpfen. Denn die letzten Quartette von Beethoven können auch heute noch nur bei denjenigen ehrfurchtsvolles Staunen und aufrichtige Bewunderung hervorrufen, die Gelegenheit haben, sie in regelmäfsiger Wiederkehr bei vollendeter Ausführung zu hören, oder die ihnen so viel Liebe und Interesse entgegenbringen, dafs sie sich hingebend in das Studium der Partituren versenken.

Mit dem Heimgange Beethovens und dem drei Jahre später erfolgten Tod Schuppanzighs glaubten sich die überlebenden Zeitgenossen der moralischen Verpflichtung ledig, ihre kostbare Zeit dem Studium so widerhaariger und aussichtsloser Sachen wie der letzten Quartette widmen zu müssen, und dreifsig Jahre

lang sind sie für das öffentliche Musikleben Wiens so gut wie tot und vergessen.

Auch das Quartett der Gebrüder Müller, das anfangs der dreifsiger Jahre mit anhaltendem Erfolg in Wien eine Anzahl von Kammermusikabenden veranstaltet hat, wagte es nur ab und zu, einen Satz aus Beethovens späteren Quartetten schüchtern auf das Programm zu setzen. — Die grofse Masse des musikliebenden Publikums war so sehr in die Netze der italienischen Oper verstrickt, dafs sie daneben nur noch glänzende Instrumentalvirtuosen gelten liefs, allenfalls auch noch den gemütlich anheimelnden Weisen von Lanner und Straufs lauschte. Selbst in einem Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" konnte es 1839 noch vorkommen, dafs man bei einer Aufführung von Schuberts Symphonie in C-dur zwischen dem ersten und zweiten Satz derselben eine Sängerin die Bravourarie aus Donizettis „Lucia von Lammermoor" singen liefs!

Und ebenso bezeichnend für den geradezu frivolen Schlendrian, der sich allmählich im Wiener Musikleben jener Tage eingenistet hatte, ist die Geschichte des Violinkonzerts von Beethoven. Es war den überlebenden Zeitgenossen so sehr aus der Erinnerung entschwunden, dafs nur wenige Geiger noch von seiner Existenz wufsten. Einer derselben, der Amateur Holz, von Beethoven scherzweise „mein Mahagoniholz" genannt, legte es Vieuxtemps nahe, gelegentlich seines Auftretens in Wien 1833 doch noch einen Versuch mit dem merkwürdigen Stück zu machen! Und der grofse belgische Geiger erzielte mit dem Violinkonzert von Beethoven einen seiner schönsten künstlerischen Erfolge!

Freilich, der Künstler, der uns dieses herrliche Werk erst in seiner ganzen strahlenden Schönheit enthüllen sollte, war vorläufig noch ein Kind, aber eines, das sich in ernster, strenger Schulung auf das gewissenhafteste für sein zukünftiges Priesteramt in der Kunst vorbereitete.

Während nun das Wiener Publikum sich an den Glanzleistungen berühmter Virtuosen und Opernsänger nicht satt

hören konnte, die Pflege ernster Kammermusik fast ganz aus der Öffentlichkeit verschwunden war, und auch die Symphonieen unserer Klassiker eine ganz ungenügende Ausführung seitens der Dilettanten-Orchestervereine erfuhren, bereitete sich ganz im stillen eine Wendung zum Bessern vor, wenn auch die segensreichen Folgen davon erst nach Jahren äufserlich sichtbar zu Tage treten sollten. Wie Böhm mehrere Jahre vorher seinen Schüler Ernst mit den köstlichen Schätzen unserer Kammermusik vertraut gemacht hatte, so wurde nun der junge Joachim Mitglied und Zeuge der intimen Quartett-Abende in Böhms traulichem Künstlerheim. Die innige Bekanntschaft und Vertrautheit Joachims mit den späteren Quartetten Beethovens datiert demnach schon aus den Lehrjahren, die er in Böhms Hause zugebracht hatte, und er wird heute noch ganz warm und beredt, wenn er auf das Quartettspiel seines Wiener Lehrmeisters zu sprechen kommt. Die Sorgsamkeit und Liebe, mit denen Böhm die Quartette der alten Meister pflegte, wirkten auf den jungen Schüler so mächtig ein, dafs er sich dadurch angespornt fühlte, es dem Lehrer gleich zu thun, um ihn später in ungeahnter Weise zu übertreffen.

Und ebenso erzog Georg Hellmesberger senior seine beiden Söhne in aller Stille zu ausgezeichneten Quartettspielern, für welche die „letzten Beethoven“ später nichts Abschreckendes mehr haben konnten.

Diese wackeren Männer und Lehrmeister, die beide selbst nicht mehr öffentlich auftraten, haben ihre Schuld an den Genius Beethovens dadurch abgetragen, dafs sie in die Herzen ihrer Schüler und Söhne den sprossenden Keim pflanzten, der nachmals die herrrlichsten Früchte zeitigen sollte. Ernst hat später in London die Rasumowsky-Quartette, speciell das in E-moll, in genialer Weise interpretiert, Joseph Hellmesberger die Wiener damit bis zum Enthusiasmus begeistert, und was Joachim gerade auf diesem Gebiet für die musikalische Kunst bedeutet, das ist das goldene Blatt in seinem Ruhmeskranz.

So sehen wir also den jungen Pepi unter den verschiedenartigsten musikalischen Einflüssen zum hoffnungsvollen Knaben heranwachsen. Auf der einen Seite von seinem trefflichen Lehrer geigerisch so weit herangebildet, dafs er sich vor den gröfsten technischen Schwierigkeiten nicht mehr zu fürchten brauchte, hatte er andererseits das Glück, schon in frühesten Jahren innig mit dem Quartettspiel vertraut zu werden, um so allmählich das musikalische Element zum Hauptfaktor seiner Kunstleistungen heranwachsen zu sehen. Seine Bogenführung war in der Schule Böhms frei, gewandt geworden und hatte einen Grad von Fertigkeit erreicht, die in wenigen Jahren schon zu vollendeter Meisterschaft führen sollte. Die später so eminente Fähigkeit, jeder Strichart eine besondere Physiognomie zu verleihen, die abgeklärte Ruhe, mit seinem Bogen einen langen Ton zu spinnen, das Mark und die Kernigkeit seines Halbbogenstrichs, sein Spiccato in allen Nuancen vom „Schnee und Regen bis zum Hagel", die ausgeglichene Tongebung in allen Regionen des Griffbretts, kurz, all die geigerischen Eigenschaften, die Joachims Spielweise zieren, sie wurzeln im Grunde in der ausgezeichneten Lehrmethode Böhms. Und Joachim übt nur die Pflicht lauterster Treue und Erkenntlichkeit, wenn er immer wieder betont, dafs er alles, was er im specifischen Violinspiel gelernt, seinem Wiener Lehrmeister zu verdanken habe. Freilich war das Rüstzeug, das Böhm seinem Schüler auf den Lebensweg mitgegeben hatte, vorläufig nur ein Pfund, mit dem dieser wuchern mufste, die Form, die erst mit ihrem köstlichen Inhalt erfüllt werden sollte; aber wenn Joachim auch nach wenigen Jahren schon den Gipfel höchster Meisterschaft erklommen hatte, so vergafs er doch nie, dafs er auf den Schultern seines Lehrers stand und somit einen weiteren künstlerischen Horizont übersehen konnte.

Nachdem nun Böhm seinen talentvollen Zögling so weit gefördert hatte, dafs er glaubte, ihm die geigerische Matura erteilen zu können, lag es in seinem Wunsche, ihn noch eine Zeitlang den künstlerischen Einflüssen der französischen Haupt-

stadt auszusetzen, bevor er sich vor der grofsen Öffentlichkeit hören liefs. Es mochte ihm dabei die Virtuosen-Carriere seines so berühmt gewordenen Schülers Ernst vorgeschwebt haben, der ein Jahrzehnt früher den gleichen Weg eingeschlagen hatte, nachdem seine Studien in Wien beendigt waren.

Paris galt damals als das Centrum und der Ausgangspunkt für alle europäischen Celebritäten, ob sie nun sangen, geigten oder Klavier spielten; wer sich daselbst die Sporen verdient hatte, konnte einer günstigen Aufnahme allerwärts sicher sein. Nach der ernsten und strengen Schule, die der junge Joachim unter Böhms Leitung absolviert hatte, wäre ein längerer Aufenthalt in Paris für den hoffnungsreichen Knaben in der That von entscheidender Bedeutung für seine Virtuosenlaufbahn geworden. Allein es sollte anders kommen, und anfänglich zum nicht geringen Mifsvergnügen Meister Böhms!

Wie vor fünf Jahren der Besuch des Fräulein Figdor in Pest die unmittelbare äufsere Veranlassung für die Übersiedlung des Kindes nach Wien geworden war, so bot die kunstverständige Dame nun ihren ganzen Einflufs auf, dafs der Knabe zur weiteren künstlerischen Entwicklung nach Leipzig geschickt werde. Fräulein Figdor hatte sich nämlich inzwischen mit dem Kaufmann Witgenstein vermählt und war ihrem Gatten nach Leipzig gefolgt. Von dort schrieb sie nun an ihre Verwandten in Wien Briefe voller Bewunderung über das rege, echt künstlerische Treiben in der Stadt an der Pleifse, die durch Mendelssohn und Schumann auf Jahrzehnte hinaus zur tonangebenden Musikstadt Deutschlands erhoben worden war. Frau Witgenstein sagte sich mit vorahnender Gewifsheit, dafs Leipzig der einzige Ort sei, wo die herrlichen Anlagen ihres jugendlichen Vetters zur künstlerischen Reife gelangen könnten, und die Folge hat zur Evidenz bewiesen, wie sehr sie recht gehabt hat.

Es scheint müfsig, die Frage aufzuwerfen, in welcher Richtung sich Joachim wohl entwickelt haben würde, wenn er nach Paris gegangen wäre. Wenn aber irgendwo der Satz: Verhältnisse bestimmen den Menschen, Geltung beanspruchen darf, so

ist es der Fall, wenn wir ihn in Bezug auf Joachims Übersiedlung nach Leipzig in Anwendung bringen. In dieser Stadt sollte der Knabe in specifisch musikalisches Fahrwasser geraten, in regen künstlerischen Verkehr mit den bedeutendsten schaffenden Tonkünstlern der Zeit treten und zum erstenmal in seinem Leben sich an Chor- und Orchesteraufführungen höchster Vollendung beteiligen — kurz, eine Luft einatmen, die auf seine empfängliche Künstlerseele anregend und befruchtend in hohem Mafse wirken mufste.

Joachim ist eine von den seltenen, glücklichen Naturen, deren ganzer künstlerischer Entwicklungsgang von hellem Sonnenschein bestrahlt und erwärmt wurde; ein gnädiges Geschick hat ihn das nie erfahren lassen, was man einen mit Dornen und Enttäuschungen besäumten Künstlerweg zu nennen pflegt. Durch fürsorgende Verwandte vor leidigen Existenzfragen beschützt, hat er das Glück gehabt, stets zur rechten Zeit in die richtigen Verhältnisse zu gelangen, so dafs er niemals in seiner Laufbahn einen Schritt gethan, den er hat rückgängig machen müssen. Alles entwickelt sich bei ihm stetig und folgerichtig wie ein breit angelegtes crescendo, das schliefslich in einen majestätischen Orgelpunkt aufgeht.

Zuerst wohlmeinend von treuen Freunden geführt, von einem unvergleichlichen Lehrer beraten, hatte er sich, kaum dem Kindesalter entwachsen, schon eine Sicherheit in der Beurteilung musikalischer Dinge erworben, die ihn binnen kurzem auf die Höhe reinster und edelster Kunstübung führen sollte.



III.

Leipzig.





1.

Die ehrwürdige Kantorenstadt an der Pleifse war schon seit mehr als hundert Jahren eine Pflegestätte ernster und guter Musik gewesen, als Felix Mendelssohn-Bartholdy im August 1835 die Leitung der Gewandhaus-Konzerte daselbst übernahm. Während es jedoch seit Bachs Tode an einem überragenden Geiste gefehlt hatte, der die mannigfachen centrifugalen Kunstkräfte zu einem erspriefslichen Gedeihen hätte zusammenfassen können, gelang es Mendelssohn schon nach Ablauf weniger Jahre, Leipzig zum musikalischen Centrum Deutschlands, ja der ganzen Musikwelt zu erheben. Getragen von dem lauteren Wunsche, seiner über alles geliebten Kunst ein wahrer Diener und echter Priester zu sein, setzte er die ganze Thatkraft, den vollen Enthusiasmus seiner sechsundzwanzigjährigen Künstlerseele an die gestellte Aufgabe und hatte die freudige Genugthuung, für sein hohes Streben allseitig fördernde Aufmunterung, für die erzielten glänzenden Resultate bereitwilligste Anerkennung zu finden. Eine seltene Vereinigung von schönen menschlichen und edlen künstlerischen Eigenschaften prädestinierte ihn geradezu für seine bedeutungsvolle Mission. Fufsend auf völliger materieller Unabhängigkeit und im Besitz einer umfassenden Geistesbildung, hatte er sich in jugendlichem Alter schon einen Künstlernamen errungen, wie er sonst nur den Allergröfsten seiner Kunst in reiferen Jahren beschieden zu sein pflegt. Überall da, wo seine Werke auf-

geführt wurden, nannte man alsbald seinen Namen mit Jubel und Begeisterung; wo er als Klavierspieler auftrat, flogen ihm die Herzen von jung und alt in gleicher Weise entgegen, und wenn er als Dirigent das Podium bestieg, konnte er in gleichem Mafse der hingebendsten Bereitwilligkeit des Chors, wie des liebevollsten Entgegenkommens seitens der Orchestermitglieder sicher sein.

Liest man die Berichte seiner Zeitgenossen, so thut es einem wohl, zu sehen, mit welch neidloser Verehrung und Bewunderung alle diejenigen, auf die es ankam, zu dem genialen Künstler und liebenswürdigen Menschen aufblickten. Allen voran Robert Schumann, der zu Mendelssohn wie zu „einem hohen Gebirge" aufschaute und bis an sein tragisches Ende nicht aufhörte, von ihm mit dem gleichen Enthusiasmus zu sprechen, wie er es in seiner Sturm- und Drangperiode als Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik" gethan. Die Musikgeschichte kennt nur in der Verehrung Haydns für Mozart ein ähnliches Beispiel neidloser Anerkennung eines grofsen Künstlers für einen Gleichgestellten. Und wenn hie und da die Frage aufgeworfen wurde, welcher von beiden, Mendelssohn oder Schumann, der Gröfsere sei, so ist Goethes Antwort, als die gleiche Frage in Bezug auf ihn und Schiller gestellt wurde, mit Fug und Recht auch auf die beiden grofsen Musiker anzuwenden.

Mit der Gründung des Konservatoriums, April 1843, eröffnete sich Mendelssohn ein neues und reiches Feld für seine künstlerische Thätigkeit in Leipzig. Robert Schumann, Moritz Hauptmann, Ferdinand David und Chr. A. Pohlenz halfen ihm mit hingebendem Eifer das junge Kunstinstitut in kurzem zu einer musikalischen Pflanzstätte ersten Ranges zu erheben. Und mit Recht konnte Schumann damals sagen: „Es giebt in Deutschland, vielleicht in der Welt, keinen besseren Ort für einen jungen Musiker als Leipzig."

Auf Grund derselben Wahrnehmung bestanden Witgensteins so sehr auf der Übersiedlung des jungen Joachim nach Leipzig,

wo er im Frühjahr 1843 eintraf mit der Absicht, Zögling des soeben eröffneten Konservatoriums zu werden. Mendelssohn, dem der Knabe alsbald zugeführt wurde, unterzog ihn einer ebenso eingehenden wie gründlichen Prüfung, indem er sich einige Geigensoli anhörte, mit ihm die Kreutzer-Sonate von Beethoven spielte und ihn einige Aufgaben in der Harmonie ausführen liefs. Und das Resultat dieser Prüfung seitens Mendelssohns lautete für die verblüfften Verwandten:

„Der Posaunenengel hat für sein Instrument kein Konservatorium mehr nötig, überhaupt keinen Lehrer im Violinspiel. Er könne getrost für sich allein weiter arbeiten und von Zeit zu Zeit David etwas vorspielen, um dessen Rat und Urteil zu hören. Im übrigen wolle er selber öfters und regelmäfsig mit dem Jungen musizieren und ihm sein künstlerischer Berater in musikalischen Dingen sein. Der Junge habe aber auch seine Harmonie-Aufgaben so anstandslos und fehlerfrei gelöst, dafs er dringend rate, diese Studien bei Hauptmann fortzusetzen, damit er alles lerne, was man später von einem rechten Künstler verlangen könne und müsse. Den weitaus gröfsten Wert jedoch lege er darauf, dafs der Knabe sorgfältigen und gründlichen Unterricht in wissenschaftlichen Fächern erhalte, und er selber wolle dafür Sorge tragen, dafs dieser von kundiger und berufener Seite erteilt werde."

Dieser Bescheid war nun freilich für Witgensteins und den kleinen Geiger eine Enttäuschung, aber eine so angenehme, schmeichelhafte und vielverheifsende für des Knaben Zukunft, dafs die Beteiligten frohen Mutes sein durften.

Witgensteins, bei denen der Knabe während der ersten drei Jahre seines Aufenthaltes in Leipzig wohnte, liefsen es sich angelegen sein, Mendelssohns Ratschläge auf das genaueste zu befolgen. Magister Hering, Kandidat der Theologie, war von ihm als wissenschaftlicher Lehrer vorgeschlagen worden, eine ideal veranlagte, überaus feinsinnige Gelehrtennatur, die dem lernbegierigen Knaben ein Erzieher im schönsten Sinne des Wortes wurde. Joachim gedenkt in treuer Liebe und Dankbar-

keit des schlichten, anspruchslosen Mannes, der hoch oben auf dem Turm der alten Pleifsenburg in einem vom Astronomen Möbius abgemieteten Dachkämmerlein hauste. Um ganz unabhängig zu sein, besorgte sich der völlig bedürfnislose Mann seine kleine Wirtschaft eigenhändig, und da er oft wochenlang nicht ausging, sägte und spaltete er sich seinen kleinen Holzbedarf selber, um sich dadurch die nötige körperliche Bewegung zu machen. Feine, starke Cigarren, die er in grofsen Mengen rauchte, waren seine einzige Schwäche; vor der täglichen Unterrichtsstunde jedoch lüftete er sorgfältig die Stube und legte Räucherkerzchen auf den Ofen, damit der kleine Zögling wenigstens unter seinem Laster nicht zu leiden hatte. Frische Äpfel waren sein bevorzugtes Nahrungsmittel, und in rührender Zuneigung vergafs er nie, den rotwangigsten davon für den kleinen Joachim vorsorglich aufzubewahren, der seinem wackeren Lehrer in jeder Hinsicht Freude zu bereiten bemüht war.

Hering war aber neben seiner Gelahrtheit auch eine durch und durch musikalische Natur, die sich besonders an den hehren Werken Bachs und Beethovens begeistern konnte. In jüngeren Jahren im Besitz einer angenehmen Tenorstimme, hat er oft genug bei öffentlichen und privaten Aufführungen als Solist oder im Chor mitgewirkt und sich Mendelssohns warme Anerkennung erworben. Dieser treffliche Mann unterwies nun den Knaben im Lateinischen, in Geographie und Geschichte, Litteratur und Religion. Besonders der Unterricht in der letzteren hatte für Joachim die bedeutsamsten Folgen, denn Magister Hering stand zwar auf dem festen Boden reinen, gläubigen Christentums, war aber ein abgesagter Feind starrer Dogmatik und toten Buchstabenglaubens. Vielmehr war es ihm darum zu thun, seinem Schüler die verklärte Gestalt des Stifters unserer Religion und seine erhabene Lehre vom rein ethischen Standpunkt zu erläutern, mit strengster Vermeidung jeglichen Proselytentums. Aus diesem Grunde hat er es vorgezogen, statt die Kanzel zu betreten, Privatgelehrter zu bleiben, bis er im Verlagshause von Breitkopf & Härtel eine Stellung fand, die



Joseph Joachim

als zwölfjähriger Knabe.

Nach einer Bleistiftzeichnung von Frau Moritz Hauptmann.

seinen Fähigkeiten entsprach und den bedürfnislosen Mann gleichzeitig unabhängig genug liefs, um seinen idealistischen Neigungen nachgehen zu können.

Zu gleicher Zeit begannen Joachims theoretische Studien bei Moritz Hauptmann, dem vornehmen Musiker und grundgelehrten Denker. Er war Kantor an der Thomasschule und, wie schon angeführt, einer der Mitbegründer des Leipziger Konservatoriums. In beiden Stellungen hat er sich die uneingeschränkte Anerkennung und Bewunderung derer erworben, die über seine, allem äufserlichen Prunke abgewandte Thätigkeit und Wirksamkeit ein Urteil haben konnten. Eine Reihe von tiefsinnigen, wissenschaftlichen Abhandlungen über musikalische Kunstfragen und speciell sein Hauptwerk „Die Natur der Harmonik und Metrik“ sichern ihm den Ehrenplatz des bedeutendsten Musiktheoretikers unseres Jahrhunderts. Von nah und fern eilten die Kunstbeflissenen herbei, um der Unterweisung des Musikphilosophen teilhaftig zu werden, der sein Lehramt mit ebenso grofser Liebe ausübte, als es von bedeutenden Erfolgen gekrönt wurde. Allein Hauptmann war nicht nur ein spekulativer Kopf in abstrakten Theorien, sondern zugleich ein hervorragender Tonsetzer, dessen Psalmen und Motetten auch heute noch jedem namhafteren Kirchenchor wohlvertraut sind, und dessen Duette für zwei Violinen unmittelbar nach den Spohrschen in der einschlägigen Litteratur rangieren. Sein stupendes Wissen auf den verschiedensten Gebieten, der hohe Ernst seiner Kunstanschauung, sein liebenswürdiges, unglaublich bescheidenes Wesen und nicht zuletzt sein feiner Humor und schlagfertiger Witz spiegeln sich am schönsten in seinen Briefen an Franz Hauser wieder, deren Lektüre jedem ernsten Künstler ans Herz gelegt werden mag.

War nun Joachim damals auch noch zu jung, um all die Vorteile, die die Unterweisung eines so ausgezeichneten Lehrers gereifteren Schülern bieten konnte, voll auszunützen, so verdankt er ihm doch seine gründlichen Kenntnisse in Harmonie und Kontrapunkt, die ihn bald befähigten, sich an freie und

selbständige Arbeiten heranzuwagen. Besonders der warme, liebevolle Ton, mit dem Hauptmann seinen kleinen Zögling zu ernster Arbeit anleitete, seine Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit im Unterricht leben in treuer Erinnerung des gereiften Künstlers, der stets für den Meister eine aufrichtige Verehrung im Herzen trug.

Nur einer Unpünktlichkeit Hauptmanns weifs sich Joachim noch zu entsinnen. Eines Tages wartete der Schüler wohl eine halbe Stunde lang auf seinen Lehrer, und als dieser endlich erschien, entschuldigte er sich ganz aufgeregt und begeistert: „Ich habe soeben einer Privataufführung von drei Schumannschen Streichquartetten beigewohnt; es war sehr schön, und ich wüfste nicht, wer aufser Mendelssohn so etwas machen könnte!“

Wir werden Hauptmann noch öfters im Laufe unserer Darstellung begegnen, denn in zahlreichen Briefen von ihm finden wir warme und anerkennende Worte über Joachim, die beiden Teilen zur Ehre gereichen.

Und nun zum Geigen! Wie schon im vorigen Kapitel ausgeführt, hatte Böhm seinen Pepi im Vollbesitz einer abgerundeten Technik entlassen, die allen Schwierigkeiten gewachsen war; und Mendelssohn, der sich wohl auf das Geigen verstand, bestätigte diese Auffassung durchaus. Nun studierte der Knabe auf eigene Faust drauf los, nur von Zeit zu Zeit David um Rat angehend bei Stücken, die er entweder noch nicht gehört oder in Wien nicht vorgenommen hatte, hauptsächlich also bei den Spohrschen Konzerten, den Bachschen Sachen für Violine allein und den Konzerten von Beethoven und Mendelssohn, die er nun seinem Repertoire einverleiben wollte.

Ferdinand David (1810—1873) war, alles in allem genommen, ein bedeutender und vielseitiger Künstler. Musikalisch und geigerisch hervorragend veranlagt, konnte sich Mendelssohn gar keinen gewandteren und schlagfertigeren Konzertmeister wünschen, als diesen seinen Jugendfreund, der gleich ihm eine sorgfältige Schulbildung genossen hatte. Was seinen Namen der Nachwelt am längsten erhalten wird, sind seine Ausgrabungen

älterer Kammermusik für Violine, die er „zum Konzertgebrauch und für den öffentlichen Vortrag“ eingerichtet hatte. Leider mufs aber ausgesprochen werden, dafs seine Verdienste in diesem Punkt wesentlich beeinträchtigt werden durch die Art und Weise, wie er seine „Bearbeitungen“ und „Einrichtungen“ ausgeführt hat. Durch pietätlose Änderungen, Hinzufügen von Schnörkeln und ausgeklügelten Vortragsnuancen, Anbringung von Kadenzen, die ganz gegen den Charakter der betreffenden Stücke verstofsen, durch das Einschmuggeln einer Unmenge von raffinierten dynamischen Schattierungen hat er wohl die Werke der alten Meister für den Geschmack gewisser „moderner“ Leute seiner Zeit zugestutzt, aber damit gleichzeitig jene Kunstwerke der schlichten Einfalt ihres eigenartigen Zaubers und Reizes beraubt[1]).

Es giebt nur eine Form, in welcher „Bearbeitungen“ gestattet sein sollten, und David selber hat sie ausnahmsweise in seiner Herausgabe der Bachschen Sonaten und Suiten für Violine allein in Anwendung gebracht. Sie besteht darin, dafs auf einem Notensystem der Original- und Urtext Bachs abgedruckt ist und auf einem darunter befindlichen zweiten System die Lesart oder Ausführungsweise des Herausgebers. So weifs jedermann, was von dem Autor beabsichtigt oder gemeint ist, und kann sich dann entweder der Auffassung des Bearbeiters anschliefsen oder, wenn der Ausführung des Originals unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstehen, sich selber eine subjektive Lesart nach bestem Wissen und Gewissen zurechtlegen.

Als Lehrer seines Instrumentes hat David eine stattliche Reihe tüchtiger und hervorragender Geiger in die Welt geschickt. In der That konnten intelligente Schüler viel von seinem Unterricht profitieren, wenn sie es vermieden, gewisse Vortragsmanieren, die sich im Laufe der Zeit in sein Spiel

---

[1]) Als mildernd könnte die Auffassung dienen, dafs Davids Bearbeitungen aus jenem mangelhaften, noch ungeklärten Stilgefühl hervorgegangen sind, das jede Zeitepoche mit sich bringt, welche Werke vergangener Perioden erst wieder entdeckt.

eingeschlichen hatten, anzunehmen. Auch für die Komposition hatte David Begabung und Geschick. Speciell für die Violine hat er eine Menge von Sachen geschrieben, von denen manche auch heute noch pädagogischen Wert haben; aus dem Konzertsaal jedoch hat sie der Strom der Zeit verdrängt, weil sich auch hier neben der Dürftigkeit der Erfindung ein Mangel an vornehmer, künstlerischer Gestaltungskraft bemerkbar macht. Trotz alledem gebührt dem Manne eine hervorragende Stellung unter den Musikern der letzten Generation, hat er doch „den Besten seiner Zeit genug gethan“ mit seinem vielseitigen Können und Wissen. Er war der Freund Mendelssohns und Schumanns, und solche Freundschaft adelt!

Eine kleine Episode möge hier ihren Platz finden. Als David zum erstenmal das Violinkonzert von Mendelssohn unter allgemeinem Beifall im Leipziger Gewandhaus gespielt hatte, trat auch Schumann auf ihn zu, um ihm seine Glückwünsche für die schöne Leistung auszusprechen. Mit seinem gütigen und verbindlichen Lächeln klopfte er dem Freunde auf die Schulter und sagte: „Siehst du, lieber David, das ist so ein Violinkonzert, wie du immer komponieren wolltest!“

Verdankt nun zwar Joachim Ferdinand David manchen Wink und Ratschlag in geigerischen Angelegenheiten, so ist doch der musikalische Einfluſs, den Mendelssohn auf den Knaben ausübte, der ungleich gröſsere und bedeutungsvollere, der weittragendste vielleicht, der je auf ihn eingewirkt hat. Fast jeden Sonntag musizierte der Meister mit dem „Teufelsbraten“, wie er den kleinen Geiger zu nennen pflegte, wenn er etwas besonders gut gemacht hatte. Da gab es dann künstlerische und feinsinnige Bemerkungen die Hülle und Fülle. Joachim hat sie gar wohl im Gedächtnis behalten und citiert sie mit Vorliebe, wenn er den Jüngeren aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen Mitteilungen macht. Vor allen Dingen beriet ihn Mendelssohn in der Wahl der zu studierenden Stücke, denn seine Devise war: „Ein echter Künstler soll nur das Beste spielen.“ Er gewöhnte ihn daran, immer zuerst an die Musik

und dann erst an sein Instrument zu denken, niemals um der angenehmeren Spielbarkeit willen die Intentionen des Komponisten zu opfern. Besonders eindringlich aber ermahnte er seinen Schützling, die alten Meister zu ehren, und „es sei unkünstlerisch, ja barbarisch, an ihren Werken auch nur eine Note zu ändern". Ebenso wird Joachims unerreichtes Rubatospiel in erster Linie auf das Vorbild Mendelssohns zurückzuführen sein, der es so meisterhaft verstand, von einem Thema zum andern überzuleiten, ohne der betreffenden Stelle die geringste Gewalt anzuthun. Auch befreite er ihn von gewissen geigerischen Gewohnheiten und Vorurteilen, so z. B., daſs in klassischen Kompositionen kein Springbogen zur Anwendung gebracht werden dürfe. „Immerzu, mein Junge, wenn es für die betreffende Stelle paſst und gut klingt," lautete Mendelssohns Ansicht.

Aber damit nicht genug, begleitete Mendelssohn den Knaben zu öfteren Malen am Klavier, als er sich in Privatkreisen hören lieſs, und fast jedesmal vor der Öffentlichkeit. Joachims erstes öffentliches Auftreten in Leipzig war in einem Konzert, das die Sängerin Pauline Viardot-Garcia am 19. August 1843 im Gewandhaus gab. Mendelssohn spielte in demselben mit Clara Schumann zum erstenmal die Variationen für zwei Klaviere von Robert Schumann, und Joachim, von Mendelssohn am Flügel begleitet, ein Adagio und Rondo von Bériot. Obzwar nun dieses erste Auftreten vor dem Leipziger Publikum dem Knaben reiche Beifallsbezeugungen eintrug, so war es doch von zwei miſslichen Umständen begleitet. Gleich zu Anfang des Rondos riſs bei der im Saale herrschenden Hitze die E-Saite; und als der Schaden beseitigt war und das wiederbegonnene Stück im besten Zuge, ertönte plötzlich Feuerlärm, so daſs die Zuhörer in wilder Hast aus dem Saale flüchteten. Die weitaus angenehmste Erinnerung an dieses Konzert war für Joachim der Umstand, daſs er in der Generalprobe zu demselben Robert Schumann kennen lernte, der sich mit wohlgefälligem Lächeln den zwölfjährigen Knirps betrachtete, der so früh schon vor die Rampe treten wollte.

Der übrige Teil des Sommers 1843 sieht unseren jungen Freund fleifsig an der Arbeit in den verschiedenen Fächern seiner Erziehung und Ausbildung. Im Herbst aber war er Zeuge eines hochkünstlerischen Ereignisses, denn Mitte Oktober wurde im „Neuen Palais" zu Potsdam der „Sommernachtstraum" von Mendelssohn zum erstenmal aufgeführt. Der Einfachheit wegen sei der Anfang des Briefes mitgeteilt, in dem Fanny Hensel ihrer Schwester Rebekka über die Aufführung berichtet:

„Berlin, 18. Oktober 1843.

— — — — — — Diesmal habe ich Dir auch hübsche Sachen zu erzählen, der ‚Sommernachtstraum' ist im neuen Palais geträumt, und wenn ich den Brief erst morgen abschicke, so geschieht es nur, um Dir den Erfolg der ersten öffentlichen Vorstellung zu melden, die heute abend stattfindet. Es war wunderschön, und besonders ist die Musik das Zauberhafteste, was man hören kann. Ich mufs aber weiter ausholen. Vorige Woche kam die Leipziger Musik an, um dem Feste beizuwohnen, Hiller, David, Gade und ein allerliebster zwölfjähriger Ungar, Joachim, der ein so geschickter Violinspieler ist, dafs ihn David nichts mehr zu lehren weifs, und ein so vernünftiger Junge, dafs er allein auf der Eisenbahn herreist, allein im ‚Rheinischen Hof' wohnt, und einem das ganz natürlich vorkommt etc."

Der Generalprobe zum „Sommernachtstraum" wohnte unter vielen bekannten und namhaften Persönlichkeiten auch der Beethoven-Biograph Schindler (l'ami de Beethoven, wie ihn Heine ironisch nannte) bei, der sich mit seinem Alles-Besserwissen und pathetischen Wesen, seiner Wichtigthuerei allgemeinster Unbeliebtheit bei den Musikern erfreute. Sich im Alleinbesitz der Beethovenschen Traditionen wähnend, hat er beim Beethovenfest in Bonn 1845 Liszt in heftigster Weise angegriffen und gelegentlich eines anderen niederrheinischen Musikfestes auch Spohr mit seinen aufdringlichen Ratschlägen in so unangenehmer Weise behelligt, dafs letzterer sich mit den Worten: „Schützen Sie mich vor diesem lästigen Menschen"

an das Komitee wandte. Während der Zwischenpausen erging sich das zur Generalprobe geladene Publikum im Freien; Gade, Eckert und Joachim promenierten mit Schindler. Plötzlich wandte sich der dänische Komponist an den Knaben mit dem Ausrufe: „Lassen du dich nun belehren von diese lange, weise Mann; ich sein schon genug klug davon!“ Sprach's und verschwand mit Eckert am Arm in einem Seitengange, den verdutzten jungen Geiger mit dem langen Mann allein lassend.

In Berlin hat Meister Felix seinen kleinen Schützling natürlich den Verwandten vorgestellt und damit die freundschaftlichen Beziehungen eingeleitet, die Joachim bis auf den heutigen Tag mit den verschiedenen Mitgliedern der Familie Mendelssohn verbinden. Im Hause von Felix' jüngerem Bruder, Paul Mendelssohn-Bartholdy, hatte der Knabe Gelegenheit, seine musikalische Frühreife im à vista-Spiel zu erweisen. Mendelssohn wollte nämlich eines Abends mit mehreren Kammermusikern das Septett von Hummel vortragen, allein Konzertmeister Hub. Ries, der darin die erste Geige spielen sollte, hatte in letzter Stunde abgesagt, so dafs die Aufführung des Werkes zu scheitern drohte. Nun wandte sich Mendelssohn an Joachim mit den Worten: „Hören Sie, Teufelsbraten, Sie müssen uns aus der Klemme helfen und für Ries einspringen!“ Sofort erklärte sich dieser bereit dazu. Nachdem eingestimmt war, rief Konzertmeister Ganz, der die Bratschenpartie übernommen hatte, dem Knaben zu: „Na, du armes, kleines Wurm, nun wirst du dich aber höllisch zusammennehmen müssen, denn das ist doch noch eine ganz andere Sache, als so ein paar Solochen zu spielen!“ Mendelssohn, der seines Schützlings ganz sicher war, amüsierte sich königlich über den mitleidigen Rat des Bratschisten, und als das Stück glatt und prompt ohne jeden Zwischenfall zu Ende gekommen war, sagte er schmunzelnd zu dem verblüfften Konzertmeister: „Na, lieber Ganz, das arme, kleine Wurm hat seine Sache doch wohl besser gemacht, als Sie gedacht haben!“

Vier Wochen später, am 16. November 1843, spielte Joachim in einem Gewandhauskonzert unter Mendelssohns Lei-

tung die „Othello-Phantasie“ von Ernst, und nach dem übereinstimmenden Urteil aller war das eine geigerisch so vollendete Leistung, dafs kein Zweifel über die glänzende Zukunft des Wunderknaben mehr möglich sein konnte. Besonders Mendelssohn war von manchen Einzelheiten ganz entzückt, speciell von der kecken Entschlossenheit, mit welcher der Junge im Finale der Phantasie das hohe Cis auf der E-Saite packte. Mendelssohn hat diesen geigerischen Effekt musikalisch bedeutsam verwertet, denn der Kenner findet die merkwürdig ähnliche Stelle im Finale seines Violinkonzertes als Übergang zur Coda wieder.

War unser kleiner Held mittlerweile auch zu einer lokalen Berühmtheit geworden, so hatte er doch das Glück, dafs seine Leipziger Verwandten das Ziel einer vernünftigen Erziehung desselben nicht aus den Augen verloren. Witgensteins sorgten in ebenso verständiger wie liebevoller Weise dafür, dafs der Knabe nicht eingebildet wurde, seine herrlichen musikalischen Anlagen sich vielmehr Hand in Hand mit seinen Charaktereigenschaften entwickelten. Er mufste sich streng der Hausordnung fügen, wie irgend ein anderer Junge seines Alters, früh zu Bette gehen und zeitig aufstehen. Die einzige Ausnahme von dieser Regel bildete sein Verkehr mit Mendelssohn. Wo dieser öffentlich oder privatim Musik machte, durfte er dabei sein, und es ist eines der rührendsten Zeugnisse für den edlen Menschen Mendelssohn, dafs er in den meisten Fällen den Knaben selber nach Hause geleitete. — War Mendelssohn dem kleinen Geiger von Anfang an der wohlwollendste Freund und Berater in künstlerischen Dingen gewesen, so trat er ihm nun auch menschlich näher, als er einmal beim Nachhausebringen des Knaben auf ein Jean Paulsches Citat mit einer passenden Antwort aus den „Flegeljahren“ von diesem überrascht wurde. Seit jenem Abend steigerte sich Mendelssohns Interesse für den „Teufelsbraten“ bis zur gröfsten Herzlichkeit, denn gleich Schumann schätzte auch er in erster Linie solche Künstler, „die nicht nur ein oder zwei Instrumente passabel spielen, sondern

Etude für einen Violine, oder Canon für 2 Violinen



an Joseph Joachim zu freundlichem Andenken

Berlin d. 11ten März 1844.

Felix Mendelssohn Bartholdy.

ganze Menschen, die den Shakespeare und den Jean Paul verstehen“.

Auch Mendelssohns edle Gattin, Cécile, war dem Knaben, der ihrem Manne so viel Freude bereitete, in wahrhaft mütterlicher Freundschaft zugethan, so dafs Joachim die Stunden, die er in Mendelssohns traulichem Heim verbringen durfte, zu den schönsten Erinnerungen seines Lebens zählt.

Wie grofse Fortschritte Joachim während des ersten Jahres seines Aufenthaltes in Leipzig gemacht hat, geht aus folgendem Brief Hauptmanns an Franz Hauser (April 1844) hervor:

„. . . . . . Da ist der Joachim aus Wien, der scheint's so leicht gelernt zu haben; er ist mit viel Talent früh zu guter, stetiger Schule bei Böhm gekommen, jetzt spielt er vielleicht eine Stunde (täglich), hat neulich die Spohrsche Gesangsscene, die er einige Tage vorher mit David vorgenommen hatte, im Gewandhaus — die Veranlassung war unvorhergesehen — gespielt, und da die Solostimme sich nicht fand, auswendig gespielt und so, dafs Spohr selbst seine grofse Freude daran gehabt haben würde. Im Gesang von ganz rührender Schönheit, glockenrein in der Intonation bei den schwersten Stellen und unfehlbar sicher.“



2.

Inzwischen war die Kunde von dem glänzenden Talent des Wunderknaben auch bis nach London gedrungen, wo ein Onkel von ihm lebte und sein Bruder Heinrich. Aus verschiedenen Gründen konnte ein erfolgreiches Auftreten in der Hauptstadt Englands für des Knaben Zukunft von weittragender Bedeutung werden, und so unternahm er denn anfangs 1844 die Reise dorthin. Von den verschiedenen Empfehlungsbriefen, die ihm an einflufsreiche Persönlichkeiten in London mitgegeben worden waren, sei nur derjenige mitgeteilt, den er von Mendelssohn für den Dichter H. Klingemann, hannöverschen Gesandtschaftssekretär daselbst, erhalten hatte:

„Durch diese Zeilen mache ich Dich mit einem Knaben bekannt, der mir seit der dreivierteljährigen Bekanntschaft, die ich mit ihm habe, so ans Herz gewachsen, den ich so wahrhaft lieb habe und hochschätze, wie ich es nur von wenigen Bekannten der letzten Zeit sagen kann. Es ist der dreizehnjährige Joseph Joachim aus Ungarn. Sein wirklich wunderbares Violinspielertalent kann ich Dir nicht genug beschreiben, Du mufst es selbst hören, und aus der Art, wie er alle jetzigen und früheren Solos spielt, wie er alles dechiffriert, was auf Noten steht, wie er Musik kennt und hört, auf die herrlichen Aussichten, die die Kunst von ihm haben kann, schliefsen, um ihn so hoch zu stellen, wie ich es thue. Aber dabei ist er zugleich ein trefflicher, kerngesunder, wohlerzogener, durchaus braver, kluger Junge, voll Verstand und voll rechter Ehrlichkeit. Darum sei ihm freundlich, nimm Dich im grofsen London seiner an und stelle

ihn denjenigen unserer Bekannten vor, die eine so herrliche Erscheinung zu würdigen wissen und an denen er sich seinerseits wieder erfreuen und heranbilden kann. Was Du ihm Gutes thust, das thust Du auch mir."

Da Joachim auch an Ignaz Moscheles empfohlen war, so veranlafste dieser das erste Auftreten des Knaben in einem Konzert, das der Unternehmer Bunn am 28. März 1844 im Drury-Lane-Theater veranstaltete. Moscheles spielte in demselben seine „Fantasie über irische Volkslieder" und Joachim die bereits erprobte „Othello-Fantasie" von Ernst. Dem Konzert folgte Balfes Oper „The Bohemian girl", und die Reklamenotiz, ohne die es jenseits des Kanals nicht gut abgeht, lautete: „In the Concert before the Bohemian girl the celebrated Hongarian boy Joseph Joachim will perform." Mendelssohn, der mittlerweile auch nach London gekommen war, hatte seinen hellen Spafs an dem Verdrufs des Jungen über die Art der Reklame und nannte ihn von da ab scherzweise „my Hongarian boy".

Am 19. Mai 1844 veranstaltete Jules Benedict ein Riesenkonzert mit dreiundzwanzig Nummern, und die folgenden Künstler bestritten die Ausführung des Programms: Mendelssohn, Grisi, Shaw, Mario, Salvi, Lablache, Staudigl, Mme Dulken, Thalberg, Sivori, Joachim, Parish-Alvars. Schon die blofse Thatsache, dafs ein dreizehnjähriger Knabe es wagte, im Verein mit den gröfsten europäischen Berühmtheiten der damaligen Zeit vor die Rampe zu treten, fordert staunende Bewunderung heraus. Dafs er aber, vom Publikum mit Beifall überschüttet, auch die herzliche Anerkennung eines Künstlers wie Lablache errungen hat, geht schon aus dem Umstande hervor, dafs dieser von nun ab überall gegenwärtig war, wo der Knabe sich hören liefs. Und wenn er eine Stelle besonders schön in Tongebung und Phrasierung gespielt hatte, so durfte er sicher sein, dafs ihm aus irgend einer Ecke des Saales die klangvolle Stimme Lablaches darüber mit einem lauten „serr gutt" aufmunternd und dankend quittierte.

Hatte sich Joachim auf diese Weise bei dem Londoner Publikum auf das Günstigste eingeführt, so gestaltete sich sein Auftreten im fünften philharmonischen Konzert zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges, denn er spielte in diesem am 27. Mai 1844 unter Mendelssohns Direktion zum erstenmal das Violinkonzert von Beethoven, jenes wunderbare Werk, mit dessen idealer, vollendeter Wiedergabe er seitdem Tausende und Abertausende begeistert hat und seit mehr als einem halben Jahrhundert ohne Rivalen dasteht. Die Statuten der philharmonischen Gesellschaft liefsen sonst das Auftreten von Wunderkindern in ihren Konzerten nicht zu; allein es war Mendelssohn gelungen, das Komitee davon zu überzeugen, dafs es sich hier nicht um das Ausstellen eines künstlich gereiften Treibhausgewächses handle, sondern um die herrlichen Leistungen eines Künstlers, der blofs zufälligerweise noch sehr jung sei. Die eingehende Besprechung der Interpretation des Beethovenschen Konzerts, das mit Joachims Namen auf Generationen hinaus unauflöslich verknüpft ist, sei einem späteren Kapitel vorbehalten; für jetzt möge nur der Brief folgen, den Mendelssohn am Tage nach dem Konzert an Witgensteins in Leipzig geschrieben hat.

„Verehrter Herr!

Ich kann's nicht unterlassen, wenigstens mit einigen Worten Ihnen zu sagen, welch einen unerhörten, beispiellosen Erfolg unser lieber Joseph gestern Abend im Philharmonischen Konzert durch seinen Vortrag des Beethovenschen Violinkonzertes gehabt hat. Ein Jubel des ganzen Publikums, eine einstimmige Liebe und Hochachtung aller Musiker, eine herzliche Zuneigung von allen, die an der Musik aufrichtig teilnehmen und die schönsten Hoffnungen auf solch ein Talent bauen — das Alles sprach sich am gestrigen Abend aus. Haben Sie Dank, dafs Sie und Ihre Gemahlin die Ursache waren, diesen vortrefflichen Knaben in unsere Gegend zu bringen; haben Sie Dank für alle Freude, die er mir namentlich gemacht hat, und erhalte ihn der Himmel nur in guter,

fester Gesundheit; alles andere, was wir für ihn wünschen, wird dann nicht ausbleiben — oder vielmehr, es kann nicht ausbleiben, denn er braucht nicht mehr ein trefflicher Künstler und ein braver Mensch zu werden, er ist es schon so sicher, wie es je ein Knabe seines Alters sein kann oder gewesen ist.

Die Aufregung, in die er schon in der Probe alle Leute versetzt hatte, war so grofs, dafs ein rasender Applaus anfing, sobald er gestern ins Orchester trat, und es dauerte sehr lange, bis das Stück beginnen konnte. Dann spielte er aber den Anfang so herrlich, so sicher und rein, und trotzdem, dafs er ohne Noten spielte, mit solcher untadeligen Festigkeit, dafs das Publikum ihn noch vor dem ersten grofsen Tutti dreimal durch Applaudieren unterbrach und dann das halbe Tutti durch applaudierte; ebenso unterbrachen sie ihn einmal mitten in seiner Kadenz, und nach dem ersten Stücke hörte der Lärm eben nur auf, weil er einmal aufhören mufste und weil den Leuten die Hände vom Klatschen und die Kehlen vom Schreien weh thun mufsten. Es war eine grofse Freude, das mit anzusehen, und dabei des Knaben ruhige und feste, durch nichts angefochtene Bescheidenheit. Er sagte mir nach dem ersten Stück leise: ‚Ich habe doch eigentlich sehr grofse Angst‘. Der Jubel des Publikums begleitete jede einzelne Stelle das ganze Konzert hindurch; als es aus war und ich ihn schon die Treppe heruntergebracht hatte, mufste ich ihn noch einmal wieder holen, dafs er noch einmal sich bedankte, und auch dann dauerte der donnernde Lärm noch, bis er lange wieder die Treppe herunter und aus dem Saal war. Ein Erfolg, wie der anerkannteste, berühmteste Künstler ihn nie besser wünschen und besser haben kann.

Der Hauptzweck, der bei einem ersten englischen Aufenthalt nach meiner Meinung zu erreichen war, ist hierdurch aufs vollständigste erreicht: Alles, was sich hier für Musik interessiert, ist ihm Freund und wird seiner eingedenk bleiben.

Nun wünsche ich, was Sie wissen: dafs er bald zu vollkommener Ruhe und gänzlicher Abgeschiedenheit vom äufserlichen Treiben zurückkehre, dafs er die nächsten zwei bis drei Jahre nur dazu anwende, sein Inneres in jeder Beziehung zu bilden, sich dabei in allen Fächern seiner Kunst zu üben, in denen es ihm noch fehlt, ohne das zu vernachlässigen, was er schon erreicht hat, fleifsig zu komponieren, noch fleifsiger spazieren zu gehen und für seine körperliche Entwicklung zu sorgen, um dann in drei Jahren ein so gesunder Jüngling an Körper und Geist zu sein, wie er jetzt ein Knabe ist. Ohne vollkommene Ruhe halte ich das für unmöglich; möge sie ihm vergönnt sein zu allem Guten, was der Himmel ihm schon gab.

An Ihre Frau Gemahlin ist der Brief mitgerichtet; also nur noch ein kurzes Lebewohl von Ihrem ergebensten

Felix Mendelssohn-Bartholdy."

Was Wunder, dafs Joachim durch diese Heldenthat mit einem Schlage zur wirklichen Berühmtheit in England wurde, sich ihm alle Thüren und Thore zu glänzenden Erfolgen öffneten! Auch in einem Hofkonzert, dem die Königin Viktoria und ihr Gemahl, Prinz Albert, der Kaiser Nikolaus von Rufsland und der König von Sachsen, Friedrich August II., beiwohnten, konnte er seine frühreife Künstlerschaft bewundern lassen. In Privatkreisen wurde ihm überdies Gelegenheit, seine eminente Begabung für das Quartettspiel zu erweisen, das besonders im Hause des „Times"-Mitarbeiters Mr. Alsager eifrig gepflegt wurde. Dieser war ein begeisterter Musikliebhaber und schwärmte vor allem für die letzten Quartette von Beethoven; in seinem Hause verkehrten alle namhaften Künstler, die nach England kamen, um daselbst Ruhm und Gold zu ernten.

Für den weitaus gröfsten Teil der England besuchenden Virtuosen ist das Spielen in Gesellschaften und Privatzirkeln die Haupterwerbsquelle für materiellen Gewinn. Joachim hat jedoch niemals in Gesellschaften gegen Honorar gespielt, weder in London noch sonst irgendwo. Ein einziges unliebsames Vorkommnis in seinen Jugendjahren hat ihn bestimmt, diesem Vor-

haben nie untreu zu werden. Er hat sich dadurch völlige Unabhängigkeit bewahrt und erscheint in Gesellschaften nur als Gleichberechtigter. Hingegen ist Joachim in Freundeskreisen, wo er weifs, dafs seine Kunst die Herzen der Anwesenden erfreuen könnte, stets gern bereit, Musik zu machen; und abgesehen von der Vornehmheit seiner Vorträge ist er auch quantitativ so freigebig darin, wie nur irgend einer!

Die Rückfahrt nach Deutschland, die Joachim ebenso wie die Reise nach England allein gemacht hatte, lebt jetzt noch mit ihren Schrecknissen in seiner Erinnerung. Klingemann hatte den Knaben in London aufs Schiff gebracht und ihn der Fürsorge des hannöverschen Kuriers empfohlen. Während der überaus stürmischen Fahrt nach Hamburg — ein Orkan hatte sogar den Hauptmast des Schiffes zertrümmert — war es diesem jedoch nicht eingefallen, sich um seinen Schutzbefohlenen zu kümmern; nur der Kapitän hatte sich des seekranken kleinen Reisenden in rührender Weise angenommen. In Cuxhaven endlich entschlofs sich Joachim, nach dem Kurier zu sehen und öffnete die Thür zu seiner Kajüte. Aber, o Schrecken, der Mann hatte sich während der Überfahrt den Hals durchschnitten und lag tot auf dem Boden. Ein fürchterlicher Anblick für ein dreizehnjähriges Kind!

Glücklich wieder nach Leipzig und in die vertrauten Verhältnisse zurückgekehrt, wirkte Joachim im Winter 1844 auf 1845 in einigen Konzerten im Gewandhaus mit, die gleich ehrenvoll für ihn waren: am 25. November spielte er mit Ernst, Bazzini und David, Maurers Concertante für vier Violinen und am 4. Dezember in einem Konzerte der Jenny Lind, auf diese Weise eine Bekanntschaft eingehend, die bis zum Hinscheiden der herrlichen Künstlerin andauern sollte. Über die glänzende Ausführung des Maurerschen Concertante seitens der vier Künstler berichtet A. Dörffel in seiner „Geschichte der Gewandhauskonzerte“: „In den Kadenzen spielten die beiden zuerst genannten, Ernst voran, ihre höchsten Trümpfe aus; sie wurden aber mit der Kadenz von Joachim, der die dritte Stimme hatte,

in einer so genial-liebenswürdigen Weise ‚eskamotiert‘, dafs Ernst unwillkürlich in ein lautes ‚Bravo!‘ ausbrach und David als vierter Spieler seine Kadenz dann ganz wegliefs. Das war wohl ein Ereignis einzig in seiner Art. Da die Gelegenheit günstig und der Wunsch, das Concertante nochmals zu hören, ein allgemeiner war, so veranlafste man die vier Künstler, dasselbe am 12. Dezember im Abonnementkonzert zu wiederholen. Dies geschah, und das Stück erregte wiederum die gröfste Sensation.“

Ein Ereignis von begreiflicher Wichtigkeit für Joachim wurde seine Bekanntschaft mit Spohr, den er zum erstenmal in einer kleinen Abendgesellschaft bei Moritz Hauptmann traf. Wie allgemein bekannt, stand Spohr bei seinen Zeitgenossen im höchsten Ansehen, und die hervorragendsten Musiker wetteiferten förmlich miteinander, ihm ihre Verehrung zu Füfsen zu legen. Diese Anerkennung verdankte er vor allem dem hohen sittlichen Ernst, mit dem er ein langes Leben hindurch seiner Kunst gedient. Zu dem Altmeister des deutschen Geigenspiels schauten die Jüngeren wie zu einem unerreichbaren Vorbild hinauf, und sein Einflufs auf die Entwicklung des Violinspiels kann schlechterdings nicht überschätzt werden. Als ausübender Tonkünstler war er ein Meister allerersten Ranges, im vornehmsten und edelsten Sinne, und die zahlreichen Kompositionen, die er für sein Instrument geschrieben, sichern ihm für immer einen Ehrenplatz in der Geigenlitteratur. Aber auch was er als Lehrer und Orchesterdirigent geleistet, sowie sein tonschöpferisches Wirken auf den verschiedensten Gebieten räumen ihm einen hohen Rang ein unter den grofsen Meistern unseres Vaterlandes. Wie sein majestätisches Äufsere, imponierte auch sein ganzes Wesen, das einen hohen, festen Sinn ausdrückte, jedoch nicht ganz frei war von einer gewissen Einseitigkeit, eckigen Rauheit und gesellschaftlichen Schwerfälligkeit. Eine Probe davon:

In jener Abendgesellschaft bei Hauptmann wurde zuerst das C-moll-Trio von Mendelssohn gespielt, das Spohr zugeeignet

ist; darauf folgte ein Mendelssohn gewidmetes Trio von Spohr. Mendelssohn safs am Klavier, Spohr geigte, und Julius Rietz hatte das Violoncell übernommen. Als nun das Scherzo des Mendelssohnschen Trios beginnen sollte, frug Spohr den Komponisten nach dem Zeitmafs. Darauf erwiderte dieser in seiner liebenswürdig verbindlichen Weise: „Fangen wir nur an, wie Sie das Tempo nehmen wird's schon richtig sein.“ Als hierauf das Trio von Spohr an die Reihe kam, wünschte Mendelssohn zu wissen, wie schnell dieser den ersten Satz genommen haben wollte. „Na, so!“ ruft Spohr, „eins, zwei, drei, vier“, und dazu schlägt er dem Komponisten des „Sommernachtstraumes“ mit seinem Bogen die Viertel vor, als ob er es mit einem Zögling des Konservatoriums zu thun gehabt hätte.

Fand Joachim bei diesem kurzen Besuche Spohrs in Leipzig keine Gelegenheit, dem auch von ihm hochverehrten Altmeister vorzuspielen, so wurde ihm diese Auszeichnung zu teil, als dieser zu Pfingsten 1846 wieder nach Leipzig kam. Mendelssohn ehrte den illustren Gast dadurch, dafs er in einer improvisierten Matinee im Gewandhaus verschiedene Kompositionen von Spohr zur Aufführung brachte. Auch Joachim sollte etwas von Spohr vortragen; da aber dieser Besuch völlig unerwartet gekommen war, so sträubte er sich begreiflicherweise, dem Meister mit einer unvorbereiteten Leistung aufzuwarten. Allein Mendelssohn machte allen Weiterungen des Knaben ein Ende, indem er rief: „Joachim, Sie müssen dran, denn Sie sind unser Pfingstochse heute und sollen geopfert werden!“ Nun spielte er das siebente Konzert (in E-moll) von Spohr zur gröfsten Zufriedenheit des Komponisten, der diese Leistung in seiner Selbstbiographie als „eine ganz meisterhafte“ bezeichnet hat.

Ein Beweis übrigens, zu welcher Leistungsfähigkeit Mendelssohn das Gewandhausorchester erzogen hatte, liegt darin, dafs dasselbe in dieser Matinee Spohrs eminent schwierige Symphonie „Die Weihe der Töne“ ohne Probe in gröfster Vollendung spielte. Spohr safs im Zuhörerraum in der ersten Reihe. Nach dem zweiten Satz der Symphonie stieg Mendels-

sohn vom Podium herab, ging auf den Komponisten zu und bat den Herrn Generalmusikdirektor, dem Orchester die Ehre zu erweisen, den dritten Satz seines Werkes selber zu dirigieren. Darauf erhob sich der imposante würdige Herr unter dem allgemeinen Jubel der Zuhörer und ergriff den Dirigentenstab. Während nun die majestätischen Tonfluten das Haus erfüllten, fiel dem Konzertmeister David zu seinem Schrecken ein, dafs Mendelssohn bei einer vor Jahren stattgehabten Aufführung eine gröfsere Kürzung an dem Stücke vorgenommen hatte und dafs dieser Sprung zwar in den Orchesterstimmen, nicht aber in der Partitur ausgezeichnet sei. Eine Katastrophe befürchtend, schlich sich David an das Dirigentenpult heran, um Spohr seine Wahrnehmung zuzuraunen. Aber mit olympischer Ruhe dirigierte Spohr weiter, nachdem er dem Konzertmeister zugerufen hatte: „Habe ich in Kassel auch gemacht; das Stück ist zu lang.“

Da die Familie Witgenstein im Laufe der Jahre eine Vergröfserung durch mehrere Kinder erfahren hatte, Joachim mittlerweile auch schon fünfzehn Jahre alt geworden war, so mufste dafür Sorge getragen werden, ihn in einer anderen Familie unterzubringen. Die Wahl fiel, wieder auf Mendelssohns Vorschlag, auf den Konzertmeister Klengel, in dessen Hause der Jüngling fortab bis zu seinem Weggang von Leipzig wohnte. Und da der Sohn des Konzertmeisters in dem Rufe eines ausgezeichneten Pädagogen stand, so übernahm nun Dr. Klengel an Stelle des Magisters Hering die geistige Fortbildung des jungen Künstlers. Auch dieser Erzieher hat auf das Gemüt Joachims in der günstigsten Weise eingewirkt, ein weiterer Beleg für die schon im vorigen Kapitel erwähnte Thatsache, dafs ihn sein guter Stern stets die besten Lehrer, Ratgeber und Freunde finden liefs. Dr. Klengel war seinem Berufe mit Leib und Seele ergeben; eine nichts weniger als trockene Gelehrtennatur, schwärmte er in gleicher Weise für Eichendorff wie für den Homer. Joachim denkt immer noch mit Vergnügen an die Sonntagsstunden, wo der Lehrer in Gegenwart des

Schülers Verse aus der Odyssee citierte, um sich an dem herrlichen Klang der griechischen Sprache zu begeistern und ihn für deren Schönheit zu gewinnen. Besonders wichtig aber war der Umstand, dafs Dr. Klengel gleichzeitig hervorragend musikalisch begabt und, wenn auch nicht zum berufsmäfsigen Musiker ausgebildet, doch in der Tonsetzkunst so bewandert war, dafs er eine ganze Anzahl von Kompositionen veröffentlicht hat, die von seinen Talenten eine ungemein günstige Vorstellung geben. Er war ein enthusiastischer Verehrer von Robert Schumann, und seinem Einflufs hauptsächlich ist es zuzuschreiben, dafs sich auch der junge Joachim immer mehr dem eigenartigen Zauber der Schumannschen Muse zuneigte.

Es ist ganz klar, dafs eine so glänzende und liebenswürdige Künstlergestalt wie Mendelssohn auf den Knaben eine ungleich gröfsere Anziehungskraft ausüben mufste, wie der meist zugeknöpfte, wortkarge und in sich gekehrte Schumann. Ebenso bedarf es keiner weitschweifigen Auseinandersetzung, dafs für ein wirkliches Verständnis Schumannscher Werke Voraussetzungen geistiger und poetischer Art vorhanden sein müssen, die von einem kaum dem Kindesalter entwachsenen Knaben unmöglich erfüllt werden können. Mit dem Übergang aus dem Knaben- in das Jünglingsalter fällt bei Joachim auch das liebevolle Versenken in Schumanns poetische Eigenart zusammen. Und wie grofs später seine Liebe und Verehrung für Schumann geworden, wie unvergleichlich schön er gerade seine Kammermusik spielt, und welch herzliches Freundschaftsverhältnis sich zwischen beiden Künstlern herausgebildet hat, davon soll in späteren Kapiteln noch ausführlich die Rede sein.

Wie warm aber der Anteil Schumanns an dem vielversprechenden Talent des Knaben schon in der Leipziger Zeit war, bezeugt die folgende kleine Episode: In einer Abendgesellschaft bei Mendelssohn hatte dieser mit Joachim die Kreutzersonate von Beethoven gespielt. Nach der Musik nahm die Gesellschaft in zwangloser Weise an kleinen Tischen das Abendbrot ein. Joachim fand sein Unterkommen an einem Tischchen,

an dem Schumann safs. Es war Sommerszeit, und durch die weitgeöffneten Fenster sah man den mit unzähligen Sternen besäeten Nachthimmel. Da berührte Schumann, der lange schweigsam dagesessen hatte, leise das Knie seines kleinen Nachbarn, und mit der Hand auf den Sternenhimmel deutend, sagte er in seiner unnachahmlich gütigen Weise: „Ob wohl da droben Wesen existieren mögen, die wissen, wie schön hier auf Erden ein kleiner Junge mit Mendelssohn die Kreutzersonate gespielt hat?“

Auch die Bekanntschaft Joachims mit Clara Schumann fällt noch in die Leipziger Zeit, da er öfters das Glück hatte, mit der allverehrten Künstlerin musizieren zu dürfen. Erst das Hinscheiden der ehrwürdigen Greisin löste den innigen Freundschaftsbund, der ein halbes Jahrhundert überdauerte, und dem die Mitlebenden so viele köstliche Stunden reinsten, ungetrübten Kunstgenusses zu verdanken haben.

Die Zeit, während welcher Mendelssohn länger von Leipzig abwesend war, benutzte Joachim fleifsig zu kompositorischen Versuchen, und wenn dann Meister Felix wieder auf einen Sprung dahin zurückkehrte, wurden die Arbeiten vorgelegt und von ihm in eingehender Weise besprochen. Eines Tages brachte ihm Joachim zwei Sonaten für Klavier und Geige, die während Mendelssohns Abwesenheit komponiert worden waren, zur Beurteilung. Befriedigt lächelnd sagte der Meister: „Sie schreiben aber schon eine gute Hand!“ Darauf bemerkte der Schüler, dafs nicht er, sondern der Kopist diese Noten geschrieben hätte. „Schöps, das meine ich ja gar nicht,“ gab Mendelssohn lachend zur Antwort, „sondern dafs Ihr Tonsatz natürlich und fliefsend geworden ist!“

Neben dem Verkehr in Mendelssohns und Hauptmanns Hause trat Joachim auch in freundschaftliche Beziehungen zu Gade, der interimistisch die Gewandhauskonzerte dirigierte, zu Ferdinand Hiller, Julius Rietz und vielen anderen bedeutenden Künstlern, die in Leipzig lebten oder dahin kamen, um dort zu konzertieren. Auch die erste Bekanntschaft mit Robert Franz

fällt noch in die Leipziger Zeit. In den kunstsinnigen Familien Frege und Härtel war er ein gerngesehener Gast, und in letzterem Hause lernte er Otto Jahn, den späteren Biographen Mozarts, kennen, ferner den Historiker Mommsen, den Maler Preller und andere Berühmtheiten.

Von kleineren Konzertausflügen sei der nach Dresden besonders angeführt, weil er ihm die Bekanntschaft und rückhaltlose Anerkennung Meister Lipinskis eintrug, der damals als Bachspieler par excellence allgemein verehrt wurde. Veranlaſst wurde dieser Abstecher durch folgenden Brief:

„Dresden, 9. Nov. 45.

Lieber Mendelssohn,

meine arme Frau ist krank, nicht bedenklich, doch so, daſs sie übermorgen im ersten Abonnementskonzert nicht spielen kann. Die Direktion ist nun in groſser Verlegenheit. Da dachte ich an Joachim, ob der nicht kommen könnte, und an Ihre immer gern unterstützende Freundlichkeit, ob Sie Joachim nicht dazu aufmuntern helfen wollten. Freilich, die gröſste Eile ist von nöthen. Mein Schwiegervater hat sich deshalb gleich selbst auf den Weg gemacht. Wollten Sie ihm nun noch diesen Abend in seinen Bemühungen behülflich sein dadurch, daſs sie ein paar Zeilen an Joachim schrieben oder daſs Sie meinen Schwiegervater zu Joachim selbst begleiteten?

Ihr

Robert Schumann.“

Joachims frühreife Künstlerschaft hatte Lipinski ganz entzückt, der von Stund' an zu seinen wärmsten Verehrern und Bewunderern zählte. Joachim wieder war von dem väterlich-freundlichen Wohlwollen des bejahrten Meisters sehr eingenommen und spricht immer noch gern von dem liebenswürdigen, konzilianten Wesen, das der alte Herr ihm gegenüber stets an den Tag gelegt hat. Wasielewski berichtet, daſs Joachim bei einer späteren Gelegenheit in Dresden die C-dur-Fuge von Bach (bekanntlich eins der intrikatesten Stücke der gesamten Violinlitteratur) in solcher Vollendung gespielt hatte, daſs Lipinski

ihn auf offener Scene umarmte und seiner Bewunderung über die grandiose Leistung in enthusiastischer Weise Ausdruck gab.

Es sei gestattet, hier eine kleine verbürgte Anekdote über Lipinski einzuflechten. Nach dem Tode des Konzertmeisters Mathäi in Leipzig hatte sich Lipinski um die erledigte Stelle am Gewandhaus beworben; allein Mendelssohn hatte die Berufung seines Jugendfreundes Ferdinand David in die vakant gewordene Stellung veranlafst. Diese Zurücksetzung konnte Lipinski bis an sein Lebensende nicht verwinden, denn er hatte die vollberechtigte Empfindung, dafs ihm ein Geringerer vorgezogen worden war. Deshalb war er durch nichts wieder zu bewegen, im Gewandhaus zu spielen; vielmehr zog er es vor, seine Kunst in Konzerten der „Euterpe“ in Leipzig glänzen und bewundern zu lassen. Das Komitee der Gewandhaus-Konzerte hatte alle Ursache, das Verhalten Lipinskis zu bedauern und veranlafste David, ihn im Auftrage der Direktion zu fragen, weshalb er in Leipzig nicht in Konzerten ersten Ranges wie im Gewandhaus auftrete. Darauf antwortete der stolze Pole mit zurückgeworfenem Haupte: „Wo ich spille, ist immer ein Konzert von erstem Range!“

Es ist nur natürlich, dafs Joachim nach mehrjährigem Aufenthalt in Leipzig Verlangen trug, seine Lieben in der Heimat wieder einmal zu sehen und ihnen zu zeigen, was mittlerweile aus ihm geworden war. Da Liszt gerade in Wien weilte und er diesen Klavierheros noch niemals gesehen und gehört hatte, so war das zugleich eine günstige Gelegenheit, sich durch eigene Anschauung ein Bild von dem berühmten Künstler zu machen, über den die widersprechendsten Gerüchte in Leipzig herumschwirrten. Joachim empfand damals schon eine ausgeprägte Abneigung gegen das specifische Virtuosentum, und da man zu jener Zeit von Liszt nur als von dem glänzendsten Virtuosen der Welt sprach, so hatte sich bei ihm ein gewisses Vorurteil gegen Liszt eingeschlichen, aus dem er Mendelssohn gegenüber beim Abschied keinen Hehl machte. Darauf entgegnete dieser: „Na, Söhnchen, passen Sie nur gut auf; da ist so viel Schönes

zu hören und Eigenartiges zu bewundern, dafs ich sicher bin, Sie als vollständig Bekehrten wiederzusehen. Reisen Sie glücklich und grüfsen Sie Liszt von mir.“ Und Mendelssohn hatte recht mit seiner Vorhersage, denn Liszt machte auf Joachim einen geradezu fascinierenden Eindruck als Künstler und als Mensch. Im Hôtel „Stadt London“, wo Liszt im März 1846 in Wien wohnte, spielte er ihm das Violinkonzert von Mendelssohn vor; Liszt begleitete ihn am Flügel. Heute bewahrt Joachim noch die Erinnerung an Liszts wunderbares Klavierspiel, besonders an die unvergleichliche Art, wie er das Finale des Konzertes accompagnierte, wobei er immer die brennende Cigarre zwischen dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand hielt.

Auf der Rückfahrt, die er bis Prag in Liszts Gesellschaft machte, wurde Joachim von dem liebenswürdigen Menschen vollends gefangen genommen. Da es empfindlich kalt war, und den Reisenden die ganze nächtliche Eisenbahnfahrt noch bevorstand, brachte Liszt heifsen Grog ins Coupé und versorgte seinen fröstelnden jungen Landsmann mit warmen Reisedecken und Plaids, kurz, war in wahrhaft rührender Weise um sein Befinden und Behagen besorgt. In Prag machte Joachim die flüchtige Bekanntschaft Hektor Berlioz', der in der böhmischen Hauptstadt am 17. April 1846 seine dramatische Symphonie „Romeo und Julia“ zur Aufführung brachte, wofür Liszt zwei Tage vorher die Generalprobe geleitet hatte.

Am 3. Februar 1847 wurde in Leipzig Mendelssohns Geburtstag in Moscheles' Hause festlich begangen, und der Gefeierte wurde durch die ihm zu Ehren getroffenen Veranstaltungen in eine so kindlich-frohe Laune versetzt, dafs jener Tag noch lange in der Erinnerung der Beteiligten fortlebte. Unter anderem wurden lebende Bilder in Charadenform über das Wort „Gewandhaus-Orchester“ gestellt. Als erste Silbe improvisierte Joachim, den man als Paganini verkleidet hatte, eine tolle Sache auf der „G-Seite“; die zweite Silbe wurde dargestellt durch die Scene an der „Wand“ zwischen Pyramus und Thisbe im „Sommernachtstraum“; im dritten Bilde veranschaulichte Frau Moscheles,

mit einem Strickstrumpf in der Hand der Köchin wirtschaftliche Weisungen erteilend, die Silbe „Haus“, und zum Schlufs dirigierte Joachim mit einer Marktgeige in der Hand das „Orchester“, gebildet aus Mendelssohns und Moscheles' Kindern, die auf allerlei lärmenden Kinderinstrumenten Unfug verübten. Hierbei imitierte Joachim das Geburtstagskind durch Gebärden und Redewendungen in so ergötzlicher Weise, dafs Meister Felix Gefahr lief in Lachkrämpfe zu verfallen. Mendelssohn gestand nachher, dafs dieser Geburtstag der schönste seines Lebens gewesen sei, — niemand konnte ahnen, dafs es auch sein letzter gewesen sein sollte!

Im Frühjahr 1847 reiste Joachim in Mendelssohns Gesellschaft nach London, wo der „Elias“ unter des Komponisten Leitung mehrere Aufführungen erfuhr. Diese Reise war der letzte gröfsere Konzertausflug Mendelssohns und steht mit ihren Begleiterscheinungen in Joachims lebhaftester Erinnerung. Zudem bedarf es wohl kaum der Erwähnung, dafs eine solche Reise in solcher Gesellschaft für eine empfängliche junge Künstlerseele eine Fülle des Anregenden und Belehrenden mit sich bringen mufste. Die Reise nach England, die anstrengenden Proben und Aufführungen in London hatten aber Mendelssohn diesmal körperlich so angegriffen, dafs er müde und abgespannt nach Deutschland zurückkehrte. In Frankfurt wollte er sich einige Tage der Erholung gönnen. Allein es war anders bestimmt: die Nachricht von dem Tode seiner geliebten Schwester Fanny ereilte ihn daselbst und schmetterte ihn vollends nieder. Seelisch und körperlich gebrochen, kehrte er endlich nach Leipzig zurück mit der Absicht, den gröfsten Teil seiner bisherigen Thätigkeit aufzugeben, um sich mehr seiner Familie widmen zu können und hauptsächlich in tonschöpferischem Wirken seinem künstlerischen Schaffensdrang Genüge zu leisten. Ein längerer Sommeraufenthalt in der Schweiz schien für seine Stimmung und sein Befinden den gewünschten Erfolg gehabt zu haben, denn zu Anfang des Winters 1847 sehen wir ihn wieder einen Teil seiner Funktionen in Leipzig aufnehmen. Allein es war

nur noch ein kurzes Aufflackern seiner überangestrengten Lebensgeister: am 4. November 1847 schlofs der herrliche Meister die Augen für immer!

Die Kunde von dem Hinscheiden Mendelssohns wurde in der gesamten Musikwelt mit gröfster Bestürzung und tiefster Trauer aufgenommen, denn überall hatte man das schmerzliche Bewufstsein, dafs die Kunst allzufrüh einen ihrer edelsten Söhne, einen ihrer reinsten Priester verloren hatte!

Für Joachim war der plötzliche Tod des verehrten und geliebten Meisters der schmerzlichste Verlust, der ihm in seiner langen, ereignisreichen Künstlerlaufbahn überhaupt widerfahren ist. In gleicher Weise an dem edlen, liebenswürdigen Menschen hängend, wie den feinsinnigen Künstler in ihm verehrend, gedenkt er stets in innigster Dankbarkeit alles dessen, was er der verklärten Lichtgestalt Mendelssohns schuldet. Und mit dem Worte: „Wer weifs, was aus mir geworden wäre, wenn ich Mendelssohn nicht so früh verloren hätte!“ will Joachim hauptsächlich andeuten, wie schwer er den Verlust in Bezug auf seine eigene tonschöpferische Entwicklung empfand und heute noch empfindet.

In Mendelssohns Nachlasse fanden sich fünf Taktstöcke vor, die er bei verschiedenen Gelegenheiten abwechselnd benutzt hatte. Jedes der vier Kinder erhielt einen davon zur Erinnerung an den geliebten Vater; den fünften schenkte die trauernde Witwe Joachim, eingedenk der herzlichen Zuneigung und künstlerischen Wertschätzung, die Mendelssohn dem Knaben stets entgegengebracht hatte.

Bei der Gedächtnisfeier, die das Konservatorium anläfslich der ersten Wiederkehr von Mendelssohns Todestag beging, spielte Joachim das tief aufgeregte und leidenschaftliche F-moll-Quartett des verewigten Meisters und trug es, wie Moscheles sagt, „vortrefflich und ganz im Geiste seines Schöpfers vor“.

Joachim hatte seit Jahren schon übungsweise in den Gewandhauskonzerten im Orchester mitgewirkt; mittlerweile war seine Tüchtigkeit und Routine im Orchesterspiel so weit ge-

diehen, dafs er zum Vice-Konzertmeister ernannt wurde, als welcher er hauptsächlich im Theaterdienst mit David zu alternieren hatte. Dieser Thätigkeit hauptsächlich verdankt Joachim seine Vertrautheit mit dem Wesen der Orchesterinstrumente und den verschiedenartigen Klangwirkungen derselben, eine Kenntnis, die doch wohl nur im praktischen Orchesterdienst durch eigene Anschauung und Wahrnehmung, durch gewissermafsen handwerksmäfsige Bethätigung, gewonnen werden kann.

Lebhaft erinnert sich Joachim noch der Proben zu Schumanns Oper „Genovefa“, die am 25. Juni 1850 ihre erste Aufführung in Leipzig erfuhr. Der Komponist war von Dresden zu den Proben und der Aufführung herübergekommen, und Joachim hatte so Gelegenheit, die alte Bekanntschaft mit ihm nicht nur aufzufrischen, sondern dem verehrten Tondichter, für dessen Werke er eine immer wachsende Bewunderung und Liebe im Herzen trug, auch menschlich näher zu treten.

Als Sechzehnjähriger ist er überdies schon als Lehrer am Leipziger Konservatorium thätig, freilich mit der eigentümlichen Begleiterscheinung, dafs die meisten seiner Schüler, von denen Langhans, Bargiel und Robert Radecke genannt seien, zum Teil erheblich älter waren als der Lehrer. In dieser Eigenschaft finden wir Joachims Namen auch unter den übrigen Lehrkräften des Leipziger Konservatoriums, die in corpore einen geharnischten Protest gegen Dr. Brendel, den Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“ unterzeichnet hatten, weil dieser, zugleich Lehrer an der von Mendelssohn gegründeten Anstalt, in seiner Zeitung den Artikel „Das Judentum in der Musik“ von einem Anonymus veröffentlicht hatte. Erst nach Jahren kam es heraus, dafs dieser so viel Staub aufwirbelnde Aufsatz — mit der Fürstin Witgenstein zu reden — „une de ces grosses bêtises de Wagner“ war.

Von Kompositionen Joachims, die in die Leipziger Zeit fallen, veröffentlichte er als Opus 1 „Andantino und Allegro scherzoso für Violine und Orchester“, seinem Lehrer Jos. Böhm

gewidmet, und später erschien gemeinschaftlich mit zwei in Weimar komponierten Stücken die B-dur-Romanze, Moritz Hauptmann zugeeignet, als Opus 2 im Druck. Das letztgenannte Stück ist ein sprechendes Zeugnis für die musikalische Frühreife des jungen Künstlers und hat trotz seiner fünfzig Jahre nichts von seiner liebreizenden Anmut verloren. In der melodischen Erfindung von eigenartigem poetischem Duft und Zauber, in der Klavierbegleitung von merkwürdiger Selbständigkeit in der Stimmführung, trägt die kleine Romanze das Gepräge schlichter Vornehmheit und ungesuchter Natürlichkeit — ein kleines Kabinettstück, das die Geiger gern spielen und das im intimen Kreise niemals seine Wirkung verfehlt.

Mit dem Heimgang Mendelssohns hatte das Leipziger Musikleben für Joachim seine Hauptanziehungskraft eingebüfst, und da er den lebhaften Wunsch empfand, sich auch anderswo in der Welt umzuthun, um seinen künstlerischen Horizont zu erweitern, so nahm er Liszts Vorschlag, als Konzertmeister nach Weimar überzusiedeln, um so lieber an, als er sich von dem Umgang mit dieser glanzvollen Künstlererscheinung viel Anregendes und Belehrendes für seine eigene Weiterentwicklung versprach. Das Ausschlaggebende für diesen Entschlufs Joachims war der Umstand, dafs Liszt, auf dem Zenith einer beispiellos erfolgreichen Virtuosencarriere stehend, es vermochte, plötzlich allem äufseren Glanz und Ruhm zu entsagen, um in der weltabgeschiedenen Stille der weimarischen Residenz als einfacher Kapellmeister seinen geistigen Neigungen und Idealen nachzugehen. Zu einer solch seltenen Persönlichkeit in nähere Beziehungen zu treten, mufste für einen jungen Künstler von dem hohen Streben Joachims ungemein viel Anziehendes und Verlockendes haben, um so mehr als mittlerweile auch seine wissenschaftliche Bildung eine Stufe erreicht hatte, die ihn befähigte, sich in Kunstfragen auf sein eigenes Urteil verlassen zu dürfen.

Zur Zeit seines Abschiedes von Leipzig war Joachim auf dem besten Wege, ein Grofser in seinem edlen Berufe zu werden, oder vielmehr, wenn man die übereinstimmenden Urteile der

Zeitgenossen, die ihn kannten, in Betracht zieht, war er es als achtzehnjähriger Jüngling schon; denn sowohl im Vortrag der Bachschen Sachen wie in dem der Konzerte von Mendelssohn und Beethoven hatte er in deutschen Landen keinen Ebenbürtigen mehr, und auch als Quartettspieler brauchte er den Vergleich mit niemandem zu fürchten. Die nächsten Jahre sollten mit ihren verschiedenartigen Einflüssen dazu beitragen, sein Können innerlich und geistig noch zu vertiefen, um seinen Leistungen den Stempel höchster Vollendung aufzudrücken.

Die Konzerte, in denen Joachim unter Berlioz' Direktion in Paris spielte und die für den jugendlichen Künstler von den schmeichelhaftesten Ehrungen begleitet waren, fallen der Zeit nach vor den folgenden Brief Hauptmanns an Spohr, mit dem das Kapitel „Leipzig" beschlossen sei.

„Lieber Herr Kapellmeister,

...... Joachim, der vortreffliche Geiger und liebenswürdige Mensch, hat uns verlassen; er ist nach Weimar als Konzertmeister gegangen, nicht eben mit sehr brillanten Gehaltsbedingungen, aber insofern vorteilhafter, als er dort nicht so viel Orchesterdienste zu thun hat, als er hier hatte, und fünf Monat Urlaub im Jahre erhält.

...... An Joachims Stelle als zweiter Konzertmeister ist jetzt der Geiger Dreyschock, ein Bruder des Klavierspielers, angestellt worden. Er spielte ein sehr schweres Konzert von Molique im Gewandhaus sehr schön. Joachim in allen Stücken zu ersetzen, wird freilich schwer sein; diesen halte ich jetzt für einen der allerbesten Geiger in jeder Beziehung und einen so durch und durch musikalischen Menschen, wie es auch nicht gar viel giebt.

Ihr

Mor. Hauptmann."



Joachim

J - o - ach - im Canon singen

J - o - a

- im, das ist gar schön gewesen, das ist gar sch

Ach! J - o - ach - im - —

fein O! J! O! Ach! J - das ist

wir: dass du jetzt fort von hier, O: das ist

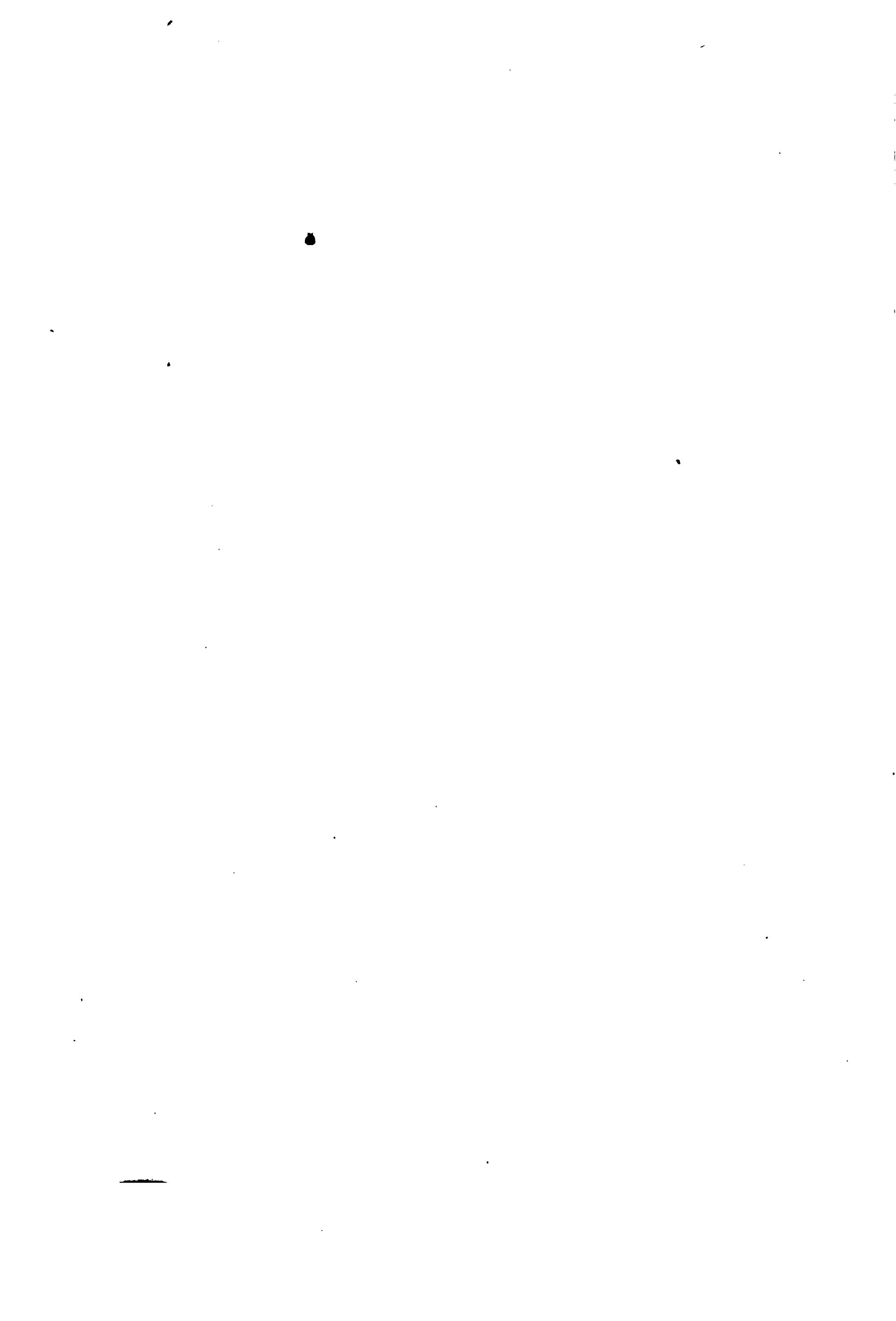
J - o - ach - im

J - o - ach im Canon singen wir, bis

- ach - im Canon singen wir, bist du bald wieder hier, O

wir, bist du bald wieder hier, O! J! O! Ach! J -

Nun



IV.

Weimar.





1.

Das kunstsinnige Fürstenhaus, das in dem traulichen Städtchen an der Ilm residiert, hat es von jeher verstanden, grofse und bedeutende Geister an seinen Hof zu fesseln. Joh. Seb. Bach war fast zehn Jahre lang Hoforganist und Konzertmeister in Weimar gewesen, und durch den Aufenthalt und das Wirken unserer gröfsten Dichter daselbst wurde die kleine thüringische Residenz zu einer Musenstadt, deren Ruhm die ganze gebildete Welt erfüllte. Während der letzten zehn Lebensjahre Goethes wirkte Joh. Nep. Hummel als Hofkapellmeister in Weimar; doch vermochte es Mozarts Schüler nicht, der Kunststätte ein noch erhöhteres Ansehen zu verleihen. Zu hell leuchtete der strahlende Lichtglanz, der von unseren Dichterheroen ausgegangen war, noch in der Erinnerung der überlebenden Zeitgenossen, als dafs ein bescheideneres Lämpchen, wie das seine, dagegen hätte aufkommen können.

Mit der Übersiedlung Franz Liszts nach Weimar (1847) aber richteten sich wieder die Augen der gebildeten Welt in erwartungsvoller Spannung auf die kleine Stadt, denn es hatte ganz den Anschein, als ob Weimar nun in musikalischen Dingen das werden sollte, was es früher für die Litteratur gewesen war.

Die musikalische Epoche, in die wir eintreten, unterscheidet sich äufserlich von allen früheren dadurch, dafs die meisten der nun in Erscheinung tretenden Tonkünstler neben ihrer musikalischen Wirksamkeit auch litterarisch thätig waren, um entweder für ihre Werke einzustehen oder ihre Stellung zu den musika-

lischen Fragen der Zeit zu kennzeichnen. — Robert Schumann hatte mit der Gründung der „Neuen musikalischen Zeitschrift“ den Reigen eröffnet, indem er den künstlerischen Fortschritt predigte, gegen die Oberflächlichkeit und den Schlendrian in der Kunstübung herzog, dem musikalischen Philisterium heftigste Fehde ansagte. Kurz darauf signalisierte Richard Wagner mit seinen ersten Opern den Anbruch einer neuen Ära auf dem Gebiete der Tonkunst, und mit dem Erscheinen seiner Schriften befinden wir uns mitten in der Kunstrevolution, die an Heftigkeit kaum ihresgleichen hat in der Kunstgeschichte. — In Frankreich hatte Hector Berlioz die Frage der Programmmusik wieder auf die Tagesordnung gesetzt, und von den verschiedensten Seiten wurde die Forderung erhoben, dafs der Chromatik und Enharmonik ein gröfserer Spielraum zugestanden werden müsse, als es bisher der Fall gewesen sei[1]). Die letzten Beethovenschen Werke zum Ausgangspunkt einer höheren Entwicklung der Tonkunst zu machen und, auf ihnen fortbauend, der Musik neue Wege zu erschliefsen, wurde zum Losungswort und Feldgeschrei einer Anzahl von jugendlichen Stürmern und Drängern, die in ihrem Überschwang sich nicht entblödeten, die Instrumentalmusik des vorigen Jahrhunderts als „eitel Tongeklingel“ und „überwundenen Standpunkt“ in die Rumpelkammer zu verweisen.

Die für alles Neue und Geistreiche so ungemein empfängliche Künstlernatur eines Franz Liszt war mit ihrer kosmopolitischen Vielseitigkeit wie geschaffen dazu, für solche Neuerungen einzutreten, sie gewissermafsen als persönliche Angelegenheiten zu behandeln, um schliefslich die Welt mit einer Anzahl von Werken zu überraschen, in denen er das Facit seiner Kunstanschauung niedergelegt hat.

---

[1]) Bülow sprach sogar die Ansicht aus, dafs Liszt, der in seinen späteren Werken die Chromatik und Enharmonik zum Prinzip erhoben hatte, damit etwas Ähnliches vollbracht hätte, wie hundertfünfzig Jahre früher Bach, als er die alten Kirchentonarten in unser modernes Tonsystem aufgehen liefs.

Als der gröfste Klaviervirtuose aller Zeiten, den die Welt mit Ehrungen und Auszeichnungen überschüttet hatte, wie keinen anderen Künstler vor und nach ihm, trat Liszt sein Kapellmeisteramt in Weimar an. Es erscheint selbstverständlich, dafs ein solcher Feuergeist wie er kein Genüge darin finden konnte, einfach seine Hofkapellmeister-Funktionen in althergebrachter Weise auszuüben. Vielmehr war es ihm darum zu thun, die neuen Ideen zu fördern, den reformatorischen Bestrebungen in der Musik einen festen Stützpunkt zu bieten, vor allem aber den Werken Richard Wagners eine Zufluchtsstätte zu gewähren. Mit der Umsicht eines erfahrenen Feldherrn ging er zunächst daran, sich einen Stab von gleichdenkenden und strebenden Mitarbeitern zu sichern, mit denen er unter der Fahne der „neudeutschen Kunstrichtung“ seine Ideale zu verwirklichen hoffte; und es ist eine Freude, zu sehen, wie die jungen Talente von nah und fern herbeieilten, um dem genialen Meister ihren künstlerischen Fahneneid zu leisten. Während der zwölf Jahre, die Liszt ohne längere Unterbrechungen in Weimar zubrachte, sehen wir fast alle Tonkünstler, die später von sich reden machten, nach der Altenburg pilgern, wo Liszt mit der Fürstin Wittgenstein seinen Musenhof aufgeschlagen hatte. Und wenn auch ein grofser Teil von ihnen dem in jugendlichem Enthusiasmus abgelegten Fahneneid im Laufe ihrer eigenen künstlerischen Entwicklung nicht treu geblieben ist, so ist doch der Eindruck, den eine so fascinierende Persönlichkeit auf sie gemacht hat, unverkennbar oder gehört wenigstens zu den Erinnerungen, die sie nicht gerne missen würden.

Das wichtige Ereignis des Sommers 1850 wurde durch folgenden Brief, den Richard Wagner im April an Liszt schrieb, eingeleitet:

„Lieber, soeben las ich etwas in der Partitur meines ‚Lohengrin‘ — ich lese sonst nie meine Arbeiten. Eine ungeheure Sehnsucht ist in mir entflammt, dies Werk aufgeführt zu wissen. Ich lege Dir hiermit meine Bitte an das Herz: Führe meinen Lohengrin auf! Du bist der Einzige, an den ich diese Bitte richten würde. Niemand als Dir vertraue

ich die Kreation dieser Oper an: aber Dir übergebe ich sie mit vollster, freudigster Ruhe . . . . . .“

Und Liszt erfüllte die Bitte seines in der Schweiz im Exil lebenden Freundes mit der ersten Aufführung des „Lohengrin“ an Goethes Geburtstag, am 28. August 1850. Zu dieser Aufführung waren von aufserhalb Hunderte von Besuchern gekommen, die Zeugen der bedeutsamen Begebenheit sein wollten, von der alle Welt sprach. Auch Joachim war von Leipzig hinübergefahren und als Zuschauer anwesend, nicht, wie Richard Pohl mitteilt, als Konzertmeister im Orchester mitwirkend[1]). Wie nicht anders zu erwarten, hat der „Lohengrin“ auf den Leipziger Vizekonzertmeister einen geradezu überwältigenden Eindruck gemacht, und voll gab er sich dem romantischen Zauber dieser eigenartigen Musik hin, die im Verein mit den dichterischen Schönheiten des Textbuches auf jeden Künstler ihre Wirkung ausüben mufs, der unbefangen und ohne Vorurteil an sie herantritt. Mit einem Schlage war Joachim durch den „Lohengrin“ zu einem begeisterten Anhänger der Wagnerschen Musik geworden, und mit Freuden fand er sich bereit, die Neuerungen auf dem Gebiete der Oper auf das thatkräftigste fördern zu helfen, trotz der Prophezeiung Bülows, „dafs man in Leipzig darüber grofsen Lärm schlagen werde“.

So sehen wir ihn denn im Herbst 1850 seinen Konzertmeisterposten in Weimar antreten, erfüllt von den schönsten Hoffnungen und Erwartungen, die sich an den stetigen Verkehr mit einer von der Natur so verschwenderisch ausgestatteten Persönlichkeit wie Liszt knüpfen liefsen.

Von Leipziger Bekannten und Berufsgenossen traf er zunächst nur den ausgezeichneten Cellisten Cofsmann an, der ihm

---

[1]) Ebensowenig hat Liszt Joachim erst „entdeckt“; denn ein Künstler, der in Leipzig schon so hervorragende Stellungen eingenommen, im Gewandhaus einige Dutzend Mal öffentlich gespielt, in London unter Mendelssohn und in Paris unter Berlioz geradezu sensationelles Aufsehen erregt hatte, braucht füglich nicht mehr „entdeckt“ zu werden.

ein hingebender Partner in der Pflege der Kammermusik werden sollte; doch währte es nicht lange, und er war in ein nahes Freundschaftsverhältnis zu Joachim Raff getreten, der Liszt nach Weimar gefolgt war, um ihm bei der Instrumentierung seiner neuen Orchesterwerke behülflich zu sein. Da Liszt bis dahin nur für Klavier geschrieben hatte, war er mit der Orchestertechnik so wenig vertraut, dafs beispielsweise die Begleitung seines Es-dur-Konzertes von Anfang bis zu Ende von Raff orchestriert wurde. Erst im Laufe der Zeit eignete sich Liszt jene virtuose Behandlung des komplizierten Orchesterapparates an, die man später in so hohem Mafse an ihm bewundern sollte.

Als Liszts Sekretär und Amanuensis geriet Raff, der anfänglich stark von Mendelssohn beeinflufst war, in Weimar ganz in das Fahrwasser der neudeutschen Richtung, von der er sich erst später teilweise emanzipiert hat. Liszt brachte 1851 seine Oper „König Alfred“ auf die Bühne. Das Werk konnte sich jedoch nicht halten, und infolgedessen wandte sich Raff ausschliefslich der Kammermusik und Symphonie zu, auf welchem Gebiete er zwar manch schönen Erfolg zu verzeichnen hatte, aber auch viele Enttäuschungen erleiden mufste. Sein hervorragendstes Werk dürfte die Symphonie „Im Walde“ sein, in welcher Erfindung, thematische Arbeit und Klangfarbenreichtum auf gleich hoher Stufe stehen. — Wiewohl fast ein Jahrzehnt älter als Joachim, schaute Raff zu seinem geigenden Freunde, der in musikalischen Dingen damals schon seinen Mann stand, mit sichtlichem Respekt auf, denn Joachim war schon ein Jemand und Raff erst im Begriff, „auch Einer“ zu werden. Dagegen war Raff in wissenschaftlicher und geistiger Beziehung ein ungemein regsamer, spekulativer Kopf, der es mit seiner jesuitisch geschulten Dialektik liebte, kunstphilosophische Ansichten in gesprächigster Weise zu erörtern. Ein warmer Bewunderer und Verehrer der Wagnerschen Musik, war er ein ebenso heftiger Gegner seiner Bücher und Broschüren, die der Sache Wagners mehr geschadet als genützt haben. Raffs grofser

Aufsatz „Zur Wagnerfrage“ gehört ohne Zweifel zu dem Besten, was über diesen Gegenstand überhaupt geschrieben worden ist.

Als Dritter im Bunde erscheint bald darauf Bülow auf der Bildfläche, der auch nach Weimar gekommen war, um bei Liszt seine pianistischen und musikalischen Studien zu betreiben. Er trat zu dem Meister nach kurzer Zeit schon in vertraute freundschaftliche Beziehungen, und als der glühendste Verehrer Liszts, dessen Schwiegersohn er später wurde, bethätigte er sich als Schriftsteller, Pianist und Dirigent bis zum letzten Jahrzehnt seines Lebens als einer der eifrigsten Verfechter der Weimarer Kunstrichtung. Sein excentrisches Wesen und das Sprunghafte in seinen künstlerischen Neigungen einerseits, sein vielseitiges Wissen und das eminente musikalische Können andererseits erschweren es ungemein, sich von dieser eigenartigen Künstlerpersönlichkeit ein abgerundetes Gesamtbild zu machen. In seinen Briefen, deren Lektüre nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann, lernt man den Menschen und Künstler von der sympathischsten Seite kennen; tragen sie doch ein Wesentliches dazu bei, für so viele seiner Extravaganzen wenn schon keine Entschuldigung, so doch eine Erklärung zu finden. Speciell von Joachim spricht Bülow in seinen Briefen mit einer Liebe, Hochachtung und Verehrung, die geradezu herzerfreuend wirkt, besonders wenn man der weit auseinander gehenden Wege gedenkt, die beide im Verlauf ihrer Entwicklung eingeschlagen haben, bis sie sich schliefslich in ihrer Freundschaft und Verehrung für Johannes Brahms, als auf gemeinschaftlichem Boden stehend, wieder die Künstlerhände reichen konnten.

Raff, „sein Vorname“ und Bülow waren während der ganzen Zeit, die Joachim in Weimar zubrachte, die drei Unzertrennlichen, die sich gegenseitig an den Idealen ihrer Kunst begeisterten, fleifsig miteinander musizierten, vor allem aber in regem Gedankenaustausch der neuen Kunstrichtung ihre ganzen Sympathieen entgegenbrachten. Die eingehende Bekanntschaft

mit den Wagnerschen Opern[1]) und Schriften, das Studium der Orchestersachen von Berlioz und die häufigen Besuche auswärtiger Künstler boten ihnen Stoff in Hülle und Fülle dazu. — Vor allen Dingen war Joachim als Konzertmeister bemüht, die Leistungen des zwar kleinen, aber trefflichen Orchesters von Aufführung zu Aufführung immer noch mehr zu heben. Speciell in den zahlreichen Proben für die Wagnerschen Opern konnte er sein eminentes Geschick als Anführer des Streicherchors glänzend bethätigen und Liszts begeistertes Lob ernten.

Zunächst hatte es ganz den Anschein, als ob Joachim der neuen Richtung der tapfersten Kämpen einer werden würde, und Bülow äufserte seine lebhafte Freude und Genugthuung darüber, wie sehr er sich „entleipzigert“ oder vielmehr schon „verweimaranert“ habe! Was Wunder auch, dafs ein so empfänglicher Künstlersinn wie der unseres Jünglings von der Neuheit der Erscheinungen bestrickt, den verlockenden Schlagworten von dem Beginn einer neuen Ära in der Musik gegenüber nicht unempfänglich bleiben konnte. Losgelöst von der sicheren Scholle der Leipziger Traditionen, sah er sich in seinen jungen Jahren zum erstenmal ganz allein auf sich selbst gestellt, inmitten eines bunten Getriebes von reformatorischen Ideen, umgeben von jugendlichen Neuerern und Brauseköpfen, die, wie besonders Bülow, Tod und Teufel nicht fürchteten. Dazu die bezaubernde Liebenswürdigkeit Liszts, der an dem Treiben seiner jüngeren Kunstgenossen die hellste Freude hatte, sie stetig in seine Nähe zog, mit ihnen in seiner unvergleichlich geistreichen Weise plauderte, für ihre musikalischen Leistungen stets ein warmes Wort der Aufmunterung und Anerkennung übrig hatte — kurz, ihnen ein väterlicher Freund und künstlerischer Berater war, zu dem sie in enthusiastischer Verehrung aufschauten!

Joachims Konzertmeisterpflichten waren indessen keines-

---

[1]) Bülow schreibt am 6. Juli 1851 seinem Vater: „Der ‚Tannhäuser‘ ist hier so populär wie nur noch der ‚Freischütz‘.“

wegs so zeitraubend, um ihm nicht reichliche Mufse zu anderweitiger musikalischer Beschäftigung und stetiger Vervollkommnung seiner bereits zu hoher Entwicklung gelangten Künstlerschaft zu gewähren. Neben seinen kompositorischen Arbeiten, die zu jener Zeit selbstverständlich von der Luft beeinflufst waren, die ihn umgab, bot ihm namentlich die günstige Gelegenheit, mit tüchtigen Künstlern Quartett zu spielen, die reinste Freude. Im Verein mit den trefflichen Geigern Stör und Walbrül und dem ausgezeichneten Cellisten Cofsmann veranstaltete er teils in seiner Wohnung, teils auf der Altenburg häufig Kammermusikaufführungen, über deren künstlerische Reife und vollendete Ausführung nur eine Stimme herrschte. Neben Liszt war Joachim damals schon die bedeutendste und angesehenste Künstlerpersönlichkeit in Weimar, und der hohe Rang, den er in der musikalischen Welt als ausübender Tonkünstler einnahm, ist durch die ausgesuchte Hochachtung, ja Verehrung, die ihm trotz seiner Jugend allseitig entgegengebracht wurde, deutlich genug ausgedrückt. In der Erinnerung an jene Weimarer Tage sagt Bülow später von sich, „dafs er das Beste, was in ihm als Künstler lebt, eigentlich dem Vorbilde Joachims zu verdanken habe“. — Auch Meister Liszt behandelte seinen jugendlichen Konzertmeister als einen ihm völlig ebenbürtigen „Kollegen von der anderen Fakultät“, spielte ihm seine Sachen vor und gab viel auf des jüngeren Kunstgenossen Meinung und Urteil. Das häufige Musizieren mit Liszt und die damit verbundenen künstlerischen Anregungen sind überhaupt das bedeutungsvollste Moment für Joachims Aufenthalt in Weimar. Abgesehen von seiner unerreichten und beispiellosen Virtuosität auf dem Klavier besafs Liszt die Fähigkeit, musikalisch zu charakterisieren, wie kein anderer. Jeder musikalische Gedanke gewann unter seinen Fingern eine eigene Physiognomie, jede Phrase einen besonderen Ausdruck, was, verbunden mit seinem modulationsreichen Anschlag und ergänzt durch seinen feurigen Rhythmus, dem ganzen Spiel des genialen Virtuosen das Gepräge musikalischer Plastik verlieh, seinen

Vorträgen in ihrem grellen Wechsel von Licht und Schatten, geheimnisvollem Weben und mächtiger Tonentfaltung den Stempel dämonischer Leidenschaft aufdrückte[1]). Und wenn er auch in diesem Drang, zu charakterisieren, oft zu weit ging, die Grenzen des künstlerisch Erlaubten manchmal überschritt, so wufste Joachims feiner Sinn stets diese Grenze wahrzunehmen und seinem eigenen Temperament und Empfinden ein „bis hieher und nicht weiter!“ zuzurufen, wenn es galt, dem älteren Meister etwas beim gemeinschaftlichen Musizieren nachzumachen oder zuvorzuthun. Stets hat ihn sein Schönheitssinn und ein merkwürdig früh gereifter Geschmack davor bewahrt, Extravaganzen zu Gunsten unmittelbarer Wirkung zu begehen; vielmehr war er schon als Jüngling stets bestrebt, sich liebevoll in den Geist des zu reproduzierenden Kunstwerkes zu versenken, um es, hindurchgegangen durch das Medium seines tiefen, künstlerischen Empfindens, in seiner ganzen Reinheit und Schöne vor dem Hörer wieder erstehen zu lassen. Das hat seinen Vorträgen die sprichwörtlich gewordene Vornehmheit und Vollendung, die abgeklärte Ruhe und poetische Weihe gegeben, wie sie in gleichem Mafse bei keinem anderen ausübenden Tonkünstler vorkommen.

Mittlerweile hatte sich die Kunde von Joachims herrlichem Quartettspiel unter den Bewohnern Weimars so sehr herumgeredet, dafs von Musikliebhabern der Stadt die Aufforderung an ihn herantrat, an diesen Kunstgenüssen auch weitere Kreise teilnehmen zu lassen. So veranstaltete er also vom Winter 1851 ab mit seinen Genossen ständige öffentliche Quartettabende, in denen neben der hauptsächlichsten Pflege der Klassiker auch die Mitlebenden zu ihrem Recht kamen. Bülow schreibt im November 1851 über diese Konzerte an seine-Mutter:

„Le 2 Décembre je me produirai pour la première fois comme pianiste-artiste (jusqu'ici ce n'était que comme pianiste-

---

1) Joachim sagt in einem seiner Briefe: „Liszt spielt nicht Klavier, er modelliert vielmehr mit seinen Fingern Figuren.“

amateur) dans la seconde soirée des quatuors que Joachim, Cossmann et autres musiciens ont commencé à donner aux Weimarois, à un prix inouï pour Weimar, mais fixé par Liszt à un Thaler par soirée et trois pour les quatre dans l'abonnement. Il n'y assiste, par conséquent, que la bonne société, mais en assez grand nombre; la cour entière, la famille grand-ducale s'y rend également. Je jouerai le Quintuor de Schumann, un morceau pas trop brillant, mais d'un effet sûr et facile à comprendre."

Auch die „Kreutzer-Sonate" von Beethoven hat Joachim mit Bülow zu wiederholten Malen in Weimar zu Gehör gebracht[1]). Von neueren Komponisten kamen besonders Raff und Volkmann mit ihren ersten Klaviertrios zu Worte. Über das letztere sagt Bülow: „Wenn Liszt einem ihn besuchenden Fremden einmal einen recht exquisiten Genufs verschaffen wollte, so spielte er ihm mit seinem Landsmann Joachim und dem Violoncellisten Cofsmann das Trio von Volkmann vor."

Selbstverständlich benützte Joachim seine dienstfreie Zeit auch zu kleineren und gröfseren Konzertausflügen, die nur dazu beitragen konnten, seinen Namen in immer weitere Kreise zu bringen. Speciell nach Leipzig zog es ihn immer wieder, hatte sich das Publikum des Gewandhauses doch daran gewöhnt, dem in seiner Entwicklung rastlos fortschreitenden Künstler wenigstens einmal in jedem Winter applaudieren zu dürfen. Aus jener Zeit schreibt Moritz Hauptmann: „Joachim ist einzig, bei dem ist nicht die Technik und nicht der Ton und nichts von allem,

---

[1]) Bülows Mutter schreibt am 3. September 1852 an ihre Tochter über ein Konzert in Erfurt, zu dem sie mit Liszt „und den jungen Leuten" von Weimar hinübergefahren war: „Hans spielte die grofse Beethovensche Sonate mit Joachim auswendig, beide ganz wundervoll; so geistreich in der Auffassung, mit einer Übereinstimmung und Vollendung der Auffassung, wie man sie nicht leicht finden wird. Joachim ist ein äufserst angenehmer Mensch von liebenswürdigem Wesen — er hat Hans sehr lieb."

was man sagen kann, sondern dafs das alles zurücktritt, sich gar nicht bemerkbar macht, dafs man eben nur die Musik hört, — bei aller Tiefe eine Bescheidenheit des Vortrags, wie sie einem nicht wieder vorkommt, und doch ebenso wirksam, dafs er überall anerkannt wird ohne Aufdringlichkeit irgend einer Art."

Von den wiederholten Besuchen, die Joachim der Stätte seines früheren Wirkens abgestattet hat, sei der „Schumann-Woche", zu der er in Liszts Gesellschaft nach Leipzig gefahren war, besondere Erwähnung gethan. Zwischen dem 14. und 21. März 1852 wurden nämlich im Gewandhaus und in Privatkreisen eine ganze Reihe neuer Werke von Schumann aufgeführt, die in Düsseldorf, wohin der Tondichter im Herbst 1850 übergesiedelt war, entstanden sind. Schumann war mit seiner Gattin nach Leipzig gekommen, um diesen Veranstaltungen durch seine Anwesenheit erhöhte Bedeutung zu verleihen und um die alten Freunde an der Pleifse wiederzusehen. Das waren nun schöne Tage für Joachim, der sich mehr und mehr zu dem verehrten Meister hingezogen fühlte und für seine künstlerische Eigenart ein immer zunehmendes Verständnis gewann. In jener Woche werden wohl auch die Abmachungen und Besprechungen zwischen Schumann und Liszt stattgefunden haben, die am 13. Juni 1852 zur ersten theatralischen Aufführung des „Manfred" in Weimar führten.

Auch nach England machte Joachim von Weimar aus eine mehrmonatliche Kunstreise, doch vermochte er es zunächst, trotz grofser künstlerischer Erfolge, noch nicht, jenseits des Kanals festen Fufs zu fassen. Erst nach wiederholten Besuchen des Inselreiches gelang es ihm, sich daselbst jene Stellung zu erringen, wie sie in gleicher Dauer und Stetigkeit wohl noch keinem fremden ausübenden Tonkünstler eingeräumt worden ist. In einem Briefe an Liszt schildert er die damaligen Musikzustände Englands so eingehend und treffend, dafs die Mitteilung des ganzen Schriftstückes gerechtfertigt scheint.

„London, 22. Mai 1852.

Innig verehrter Herr Doktor!

Gewifs halten Sie mich für den undankbarsten Menschen der Welt, der die Erlaubnis, Ihnen schreiben zu dürfen, gar nicht zu würdigen versteht! Und Sie hätten wirklich Ursache, so von mir zu denken, wenn etwa das Londoner geschäftige Treiben, Proben, Konzerte oder sonst äufsere Umstände vermocht hätten, mich davon abzuhalten, Ihnen Nachrichten zu geben. Nichts von alledem aber hielt mich vom Schreiben zurück, wohl aber eine gewisse Scheu, gerade Ihnen, der für mich recht Gutes hoffte, zu sagen, dafs ich bis jetzt hier kaum irgend etwas erreicht habe. Wäre es nicht peinigend für mich, Sie über mich in Zweifel zu glauben, ich würde mich auch heute kaum dazu entschlossen haben, mein Stillschweigen zu brechen. Ich habe in der That trotz der gröfsten Geschäftigkeit und Zeitzersplitterung hier noch nichts erreicht; weder habe ich Gelegenheit gefunden, mich mit Orchester vor einem gröfseren Auditorium zu versuchen, noch Wünsche besserer Art, wie z. B. den, Berlioz näher kennen und verstehen zu lernen, erfüllt gesehen. Nehmen Sie noch dazu, dafs man hier wirklich so häufig recht Mittelmäfsiges über alle Gebühr geehrt sieht, und dafs man selten durch bedeutende Aufführungen aus dem jämmerlichen musikalischen Alltagstreiben herausgerissen wird, und Sie werden verzeihlich finden, dafs ich nicht schrieb, weil ich fürchten mufste, dafs meine Zeilen ein Gepräge tragen würden, welches Sie zu sehr an den Komponisten des „kranken Pudels, der im Weimarschen Park spazieren geht“, erinnern könnte, und ich weifs, Sie mögen den nicht ausstehen[1]).

Durch Ihren Grufs haben Sie einen rechten Lichtstreifen in meinen Londoner Nebel geworfen, für den ich Ihnen von

---

[1]) Der Komponist ist Joachim, der ein Stück geschrieben hatte, von dem er selber sagte, es erinnere ihn an einen mürrischen Pudel, der im Weimarschen Park herumirrte.

Herzen danke. Er wurde mir in einem Briefe an Mme Pleyel gezeigt. Diese Künstlerin habe ich nur in einer Probe und in einem Konzert gesehen, weil ich gleichzeitig in beiden beschäftigt war. Sie hat mir viel Freude gemacht, als sie mich für ihren gleichgültigen Vortrag des Mendelssohnschen D-moll-Trios durch den weit gelungeneren einiger Ihrer Kompositionen entschädigte: Es ist erstaunlich, wie sicher, klar und keck sie die schwierigsten Stellen in den „Patineurs" überwindet. Besäfse sie bei ihrem brillanten Ton auch mehr Weichheit und Modulationsfähigkeit im Ausdruck, sie hätte mich lebhaft an den Komponisten erinnern können. Sie machte mit Ihrem Arrangement des Schubertschen Liedes und der Propheten-Phantasie einen aufsergewöhnlichen Eindruck auf das Auditorium der zweiten Ellaschen Matinée. In dieser spielte auch ich zum erstenmal hier, und zwar das Schubertsche Quartett, welches hier noch nicht gekannt war. Es machte keine Wirkung; man glaubte Schubert als Neuling in der Instrumental-Komposition mit einem vornehmen Zweifel über seine Befähigung für dieses Fach abfertigen zu dürfen. Es ist merkwürdig, wie wenig sich die Leute hier unbefangen einem Eindruck hingeben; sie sind so verdorben durch die Marktschreierei der Spekulanten (und in deren Händen ruht hier gänzlich die Musik), dafs sie die Namen der Tondichter nicht anders betrachten als etwa die Firmen von Handelshäusern, gegen welche sie protestieren, oder von denen sie Wechsel acceptieren, je nachdem sie den Namen selten oder oft gehört haben. Beethoven ist hier schon lange etabliert, also machen auch Op. 1 und die neunte Symphonie gleich grofse Wirkung! Wie ohnmächtig fühle ich mich hier mit dem Wunsche, aber ohne die genügenden Mittel, gegen solche verkehrte Verhältnisse anzukämpfen! Am liebsten wäre ich oft unmittelbar von hier fortgelaufen auf die Altenburg, zu Ihnen! Sie haben gewifs schon wieder recht viel Förderndes in der Zeit gewirkt, und ich entbehre viel, fern von Ihnen zu sein! Raff war so freundlich, mir über meine

Weimarer Freunde Nachrichten zu geben, über die ich mich herzlich freute. Ich behalte mir vor, ihm von Dublin aus zu danken. In einer Stunde gehe ich nach dieser Stadt ab, wo ich die nächste Woche bleiben werde, weil ich dort für zwei Konzerte engagiert bin. Nach meiner Rückkunft werde ich hier im alten ‚Philharmonic' spielen, und wenn ich Ihnen dann für mich Freudiges berichten kann, werde ich Ihnen schreiben. Über die musikalischen Aufführungen erfahren Sie gewifs aus den Zeitungen und von Berlioz viel mehr, als ich Ihnen jetzt in der Eile sagen könnte. Ich hatte in den letzten Tagen recht viel zu thun, da ich für den 25. Juni ein Konzert angekündigt habe und alle nötigen Engagements dazu schon jetzt vor meiner Dubliner Reise besorgen mufste. Seien Sie mir nicht über die Flüchtigkeit dieser Zeilen böse; ich konnte aber nicht mit Ruhe abreisen, ohne Ihnen geschrieben zu haben! Ich erlaube mir nur noch, Sie, verehrter Herr Doktor, zu bitten, Ihrer nächsten Umgebung meine Hochachtung und Verehrung auszudrücken.

Ganz Ihr

Joseph Joachim."

Durch das Hinzutreten der liebenswürdigen und feinsinnigen Künstlererscheinung von Peter Cornelius erfuhr das Freundschaftstrio Raff-Joachim-Bülow die angenehmste und erfreulichste Erweiterung zum Quartett, das sich in fortwährender geistiger Anregung die Weimarer Tage gegenseitig zu köstlichen Erinnerungsstunden verwandelt hat.

Aber auch von anderer Seite her gestaltete sich Joachims Aufenthalt in Weimar zu einem höchst angenehmen und gehaltreichen für den inneren Menschen, als Bettina von Arnim mit ihren reizenden Töchtern Armgart und Gisela zu längerem Aufenthalt nach der thüringischen Residenz kam. Herman Grimm befand sich in ihrer Gesellschaft, zu dem der jugendliche Konzertmeister bald in vertraute freundschaftliche Beziehungen trat, die sich im Laufe der Jahre zu inniger Freundschaft

verdichteten und bald auf ein halbes Jahrhundert ihres Bestehens zurückblicken können.

Mit Bettina verbrachte Joachim gar manche Stunde in anregenden Gesprächen, die, von der geistvollen Freundin Goethes und Beethovens in ihrer unnachahmlichen Weise geführt, auf das so ernst und tief veranlagte Gemüt des jungen Künstlers nachhaltigen Eindruck machen mufsten. Über diese Unterhaltungen und die sich daran knüpfenden Folgerungen soll bald ausführlicher gesprochen werden; jetzt richten wir unsere Blicke wieder auf die beiden anmutigen Töchter Bettinas, die mit dem Zauber ihrer mädchenhaften Holdseligkeit unsere jungen Künstler ganz gefangen nahmen. Das ist ein fortwährendes Kommen und Gehen, ein Lachen und Fröhlichsein, ein Schwelgen und Schwärmen in den Schönheiten der Natur und Kunst, dafs auch einem Griesgram dabei wohl ums Herz werden mufs! Bülows Mutter, die gewifs nicht leicht zu bestricken war, schreibt darüber an ihre Tochter:

„Wir machen mit Arnims alle Tage Spaziergänge, da das Wetter so hell und schön ist; dann kommen wir erst im Mondschein zurück. Vorgestern waren wir in Tiefurth, das ich so liebe. Der Grofsherzog, dem Armgart den Tag vorher gesagt, dafs sie wohl hingehen würde, hatte hingeschickt und heizen lassen. Armgart setzte sich an ein altes Spinett und sang das schöne Lied von Clemens Brentano: ‚Gehör der Welt nicht an, sonst ist's um dich gethan‘ u. s. w. — Der Heimgang im Mondschein war reizend, durch den kleinen Wald, der so viel Laub hat — meist noch grün — es war wie lauter Calames. Die Abende sind wir immer bis Mitternacht bei Arnims, wo Hans und Joachim spielen, die Mädchen singen, was interessante Gespräche nicht ausschliefst. Grimm ist sehr amüsant, Bettina ganz einzig.“ (21. Oktober 1852.)

„. . . . . Freitag hatten wir einen Abend bei Liszt; herrliche Musik: zwei Quartette, dann spielte er ein Duo von Schubert mit Joachim und erschien mir wieder in der ganzen wunderbaren Macht seines Genius oder Dämons.“ (Vor Weihnachten.)

„...... Arnims haben sich zuletzt doch noch entschlossen, und wir haben einen grofsen Tannenbaum, nur mit vielen Lichtern angesteckt; für Hans und Joachim mit Bonbons, Oblatenschachteln, Feuerzeug aufgebaut. Joachim und Hans erhielten ganz gleiche, einfache, in Streifen geschliffene Krystallgläser mit den drei Namen: Bettina, Armgart, Gisela, ein sehr hübscher Gedanke; im letzten Augenblicke wurden noch überall hübsche, teils ernste, teils scherzhafte Verse angebracht. Zuletzt wurden Lampen und Lichter ins Nebenzimmer gebracht, damit der Vollmond allein herein schiene.“ (26. Dezember.)

„Den letzten Tag waren wir noch alle bei Liszt, der mit Joachim wundervoll spielte (Kreutzer-Sonate); um Mitternacht brachten sie mich zu Haus, halb vier Uhr früh ging ich schon wieder zu Arnims, brachte sie auf die Eisenbahn, wo Liszt mit Joachim und Hans kam und alle sechs in einem Coupé fuhren.“ (29. Dezember.)

Nach dem bisher Mitgeteilten möchte es fast scheinen, als ob die Künstler in Weimar das reine „Leben voller Wonne“ geführt hätten, ganz so, wie sich romantische Naturen ein Künstlerdasein denken und träumen. Aber die Wirklichkeit ist rauher und sorgt dafür, dafs die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Zunächst mufste es sogar ein Liszt erfahren, dafs selbst der gefeiertste Künstlername und die glänzendste gesellschaftliche Stellung nicht unabhängig genug machen, um ungestört eigene Wege gehen zu können. Sowohl in einflufsreichen Höflingskreisen, wie im Publikum machte sich allmählich eine teils versteckte, teils offene Opposition gegen ihn geltend, weil er in seiner Wirksamkeit der neuen Musikrichtung einen allzu grofsen Raum gewährte. Überdies trugen die immer zahlreicher erscheinenden Schriften und Aufsätze pro und contra Wagner noch ihr Wesentliches dazu bei, die erregte Stimmung der verschiedenen Parteien bis zur Siedehitze zu steigern. Anfänglich machte Liszt seiner Verstimmung darüber einfach dadurch Luft, dafs er von Weimar abreiste und die dortigen

Musikzustände monatelang ihrem Schicksal überliefs. Darüber schreibt Bülow am 2. Oktober 1851 an seinen Vater:

„Gewifs hat dieses Verfahren auch seinen Nutzen, allerdings nicht für mich, aber für die hiesige Philistrokratie, diese übermütigen, borstigen Hofräte, die hier herum ameisenhäufeln wie die Geheimräte in Berlin. Es wird diesen Leuten augenscheinlich klar gemacht, dafs das hiesige Musikleben Liszts bedarf, und die Miserabilität desselben in seiner Abwesenheit giebt ihnen einen Mafsstab zu einer gerechteren Würdigung seiner Verdienste um Weimar, als diese bis jetzt leider gefunden haben, an die Hand. Es ist einer der Fälle, in welchen der Abwesende nicht Unrecht hat, sondern durch seine Abwesenheit das früher versagte Recht erhält.“ . . . . .

Überdies beschuldigten die Gegner Liszt als Tonsetzer der Inkonsequenz, welche in der That von seiner näheren Umgebung nicht nur zugestanden werden mufste, sondern gelegentlich auch freimütig ausgesprochen wurde. Auf der einen Seite hatte er sich völlig mit den Neuerern identifiziert, die alles, was nach Schablone aussah oder schmeckte, in die Rumpelkammer geworfen wissen wollten, und die dem faden Geklingel der Opernfantasien Krieg bis aufs Messer geschworen hatten, andererseits aber fuhr er einstweilen unbeirrt fort, über beliebte Themen aus Meyerbeerschen Opern Fantasien und Paraphrasen für den Konzert- und Salongebrauch zu schreiben [1]). Der folgende Brief Raffs an Liszt charakterisiert die Situation vollkommen.

„Unser Theater befindet sich fortwährend miserabel. So haben wir nacheinander zwei Opern-Vorstellungen gehabt (Freischütz und Zauberflöte), in denen selbst ganz unschuldige

---

[1]) Siehe darüber auch Weifsheimers „Erlebnisse mit R. Wagner, Franz Liszt und anderen“. S. 43 heifst es da: „Anfänglich konnte ich nicht recht begreifen, weshalb Liszt solche Sachen schrieb. Erst später wurde es mir bei einem sehr flotten Dîner klar, als er in die Worte ausbrach: ‚Ja, wenn ich immer nur Faust- und Dante-Symphonieen geschrieben hätte, so könnte ich meinen Freunden keine Forellen mit Champagner in Eis vorsetzen!‘“

unmusikalische Leute es nicht mehr aushalten konnten, weil eben Fehler vorfallen, die selbst den Geduldigsten blessieren müssen. Joachim ist über dies und ähnliches fortwährend aufser sich. Er geht morgen oder übermorgen nach Leipzig, wo er sich besser gefallen wird. Wenn sich Ihre Abwesenheit um ein paar Monate verlängern sollte, so können Sie darauf rechnen, uns samt und sonders nicht mehr hier zu finden, wo wir kanaillöse Musik anhören müssen und sonst lediglich auf uns allein angewiesen sind, weil in diesem verdammten Nest blutwenig Leute sind, mit denen man verkehren kann. Man verliert Glauben und Lust an der Kunst und die Freude zu arbeiten, wie es dem armen Joachim jetzt wirklich geht.

Die Prophetenfuge habe ich mit grofsem Interesse durchgesehen. Wissen Sie, dafs es mir noch ein Rätsel ist, wie Sie ein derartiges Motiv einer so mühseligen Bearbeitung unterstellen konnten? Mit diesem Aufwande von Erfindung konnten Sie bequem eine Originalkomposition von höchster Bedeutung herstellen, und man hätte nicht wieder hören müssen, dafs Sie aus Mangel an eigener Erfindung zu Meyerbeer gegriffen. — Ich weifs, was Sie antworten: ‚Ich will es so!‘ Wogegen freilich nichts einzuwenden ist, als was Sie sich seinerzeit wohl selbst vorwerfen werden, dafs man nämlich die Stunden und Tage ebensowenig geschenkt kriegt, als die Gedanken, und dafs Sie sich nicht an andere grofse Namen mehr anklammern dürfen, wo alle Welt auf Sie sieht, um von ihnen selbst das Movens einer neuen Periode ausgehen zu sehen. Mit Meyerbeer ist es alle. Das will sagen, dafs sie fortfahren werden, ihm ergeben zu sein und das Treffliche zu ehren, was er geleistet, dafs aber dieses Sie nicht hindern wird, Meyerbeer als eine historische Person zu betrachten und sich danach einzurichten. Haben Sie je erlebt, dafs man eine neue Fregatte an eine alte Brigg hängt, um sie schneller segeln zu machen?

Was ich hier sage, ist keine persönliche Anmafsung von

mir, der ich mich Ihnen gegenüber gern enthalte, sondern es ist die Ansicht des Künstlers, die Sie gelegentlich von Joachim, David oder wen Sie nur immer wollen, ebenfalls hören werden. Sie datiert auch blofs vom Interesse Ihrer artistischen Stellung, nicht von dem Ihrer persönlichen Relationen, in die ich mich zu mischen mit nichten mich berechtigt sehe. Bei dieser Gelegenheit bitte ich überhaupt um Nachsicht für Äufserungen wie die obige, die mir lediglich entschlüpfen, weil ich ungeduldig bin, Sie an dem Platz zu sehen, wo Sie hingehören.“ (3.-letzter Dezember 1850.)



2.

Die persönlichen Beziehungen zwischen Liszt und Mendelssohn waren im allgemeinen derart gewesen, daſs der unbeteiligte Beobachter annehmen konnte, sie beruhten auf gegenseitiger Hochachtung und Wertschätzung. In der That war Mendelssohn einer der gröſsten Bewunderer des Klaviervirtuosen und geistreichen Menschen Liszt. Letzterer wieder trug wenigstens eine Zeit lang äuſserlich einen gewissen Respekt vor dem „specifischen“ Musikergenie und den Dirigentenfähigkeiten Mendelssohns zur Schau. In ihrem tiefsten Innern jedoch, das heiſst in ihrem künstlerischen Wesen, waren die beiden viel zu heterogene Naturen, als daſs sie sich zu einander so hätten hingezogen fühlen können, wie etwa Schumann zu Mendelssohn oder später Joachim zu Brahms. Der durch seine unerhörten Triumphe als Virtuose so verwöhnte Liszt war, unbeschadet seiner sonstigen groſsen Eigenschaften, im Vergleich mit Mendelssohn immerhin geneigt, den äuſserlichen Erfolg und Glanz über das eigentliche Wesen der Kunst zu stellen. So konnte es wohl geschehen, daſs, wenn ihm etwa nach dem Vortrag einer Beethovenschen Sonate der Applaus nicht die gewohnte Stärke zu haben schien, er unmittelbar darauf ein nichtssagendes Tonstück folgen lieſs, in dem er seine pianistischen Hexenkünste zu zeigen Gelegenheit fand — und der Erfolg war da, die Virtuosenehre gerettet!

Mendelssohn hingegen war eine ganz innerliche musikalische Natur, die stets auf den Kern der Sache ging, nicht auf den äuſserlichen Schein. Ob er das Werk eines alten Meisters interpretierte oder einen Zeitgenossen zu Worte kommen lieſs,

stets war es ihm heiliger Ernst und Gewissenspflicht, nicht sich, sondern das Kunstwerk in den Vordergrund zu stellen. Ein Beispiel wird das Gesagte illustrieren:

Liszt hatte Mendelssohn den Wunsch ausgesprochen, dessen kürzlich erst im Druck erschienenes Klavierkonzert in G-moll im Gewandhaus zu spielen. Mendelssohn war natürlich entzückt von dem liebenswürdigen Angebot und freute sich schon im voraus, sein Opus von dem genialen Klaviermeister interpretieren zu hören. Nach der verbindlichsten Begrüfsungsscene in der Generalprobe setzte sich Liszt an den Flügel und spielte das Konzert — vom Blatt! Das war nun allerdings eine verblüffende Leistung für diejenigen, die Liszts fabelhaftes a vista-Spiel noch nicht kannten, aber der Komponist hatte allen Grund, verstimmt zu sein. Hatte er doch mit Recht vorausgesetzt, dafs Liszt dem Werke wenigstens so viel Interesse entgegenbringen werde, um es im Sinne und Geiste seines Schöpfers vorzutragen, nicht aber, um zu zeigen, dafs er imstande sei, ein Mendelssohnsches Klavierkonzert vom Blatt zu lesen. Es passierten eben in der Generalprobe und bei der Aufführung Sachen, die nicht vorgekommen wären, wenn sich Liszt das Konzert vorher ein wenig angesehen und zurechtgelegt hätte.

Ein schönes Gegenstück hierzu liefert die folgende Erzählung Joachims: In einem Konzert in London, am 5. Juni 1844, sollten Joachim und Hancock mit Mendelssohn dessen D-moll-Trio spielen; aus Versehen waren jedoch nur die Violin- und Violoncellstimmen ins Konzert gebracht worden. Mendelssohn konnte natürlich sein Opus auswendig; um aber vor seinen Partnern, die aus Noten spielen mufsten, nichts voraus zu haben, liefs er sich irgend ein anderes Notenheft bringen, legte es aufs Klavier und bat einen Bekannten, er möge von Zeit zu Zeit ein Blatt umwenden, damit es nicht so aussähe, als spielte er auswendig. Mit seinem bescheidenen Sinn verzichtete er lieber darauf, wegen seines Gedächtnisses bewundert zu werden, als dafs er seine Kollegen zurückgesetzt hätte.

Viel Ähnlichkeit mit den Beziehungen zwischen Mendels-

sohn und Liszt liegt in denen des letzteren zu Schumann, für dessen Erstlingswerke, in denen sich das ungestüme Hinbrausen einer ungefesselten Künstlerphantasie ausspricht, Liszt das wärmste Interesse bekundet hatte. Aber Schumann war eine zu klar blickende Natur mit echtem Kunstverstand, um nicht allmählich einzusehen, dafs auch die reichste Phantasie sich ins Ziellose verläuft, wenn ihr nicht durch Form und Gesetz Zügel angelegt werden. Hauptsächlich beeinflufst durch das Vorbild Mendelssohns, lenkte er bald mehr und mehr in die Bahnen ein, die dem Gesetz entsprechen, „wonach die Rose blüht", und hat aufs neue den oft erbrachten Beweis geliefert, dafs für wirkliche schöpferische Gedanken die Regel kein Zwang, vielmehr eine logische und künstlerische Notwendigkeit ist.

In dem Schumann der frühesten Periode seines Schaffens hatten die „Neudeutschen" geglaubt, einen der Hauptkämpen ihrer Richtung sehen zu dürfen; in der Folge jedoch betrachteten sie ihn als einen Abtrünnigen, der die auf ihn gesetzten Hoffnungen nicht verwirklicht hat. Liszt an der Spitze, sprachen sie in geringschätziger Weise von den Leipziger Philistern, Pedanten und „Absolute Musik-Machern", die, in Norddeutschland wenigstens, zum überwundenen Standpunkt gehörten.

Allein Schumann war nicht der Mann, Sottisen, die ihm oder dem von ihm so hoch verehrten Mendelssohn galten, schweigend einzustecken. In einer Abendgesellschaft bei Schumann in Dresden sprach Liszt einmal in so wegwerfendem Ton von Mendelssohn, dafs ihm Schumann, an allen Gliedern vor heftiger Erregung zitternd, in Gegenwart Richard Wagners ins Gesicht sagte: „Wie können Sie sich erlauben, über einen Künstler wie Mendelssohn, der so hoch über Ihnen steht, in so abfälliger Weise zu reden?!" Und, vergessend, dafs er der Gastgeber sei, verliefs er in seinem edlen Zorn das Zimmer.

Auch aus dem folgenden Briefe Schumanns an Liszt kann der Leser seine Schlüsse ziehen:

„Aber, lieber Freund, würde Ihnen die Komposition

(Fausts Verklärung) nicht vielleicht zu leipzigerisch sein? Oder halten Sie Leipzig doch für ein Miniatur-Paris, in dem man auch etwas zustande bringen könne? Im Ernst — von Ihnen, der so viele meiner Kompositionen kennt, hätte ich etwas anderes vermutet, als in Bausch und Bogen so ein Urteil über ein ganzes Künstlerleben auszusprechen. Betrachten Sie meine Kompositionen genauer, so müfsten Sie gerade eine ziemliche Mannigfaltigkeit der Anschauungen darin finden, wie ich denn immer danach getrachtet habe, in jeder meiner Kompositionen etwas anderes zu Tage zu bringen, und nicht allein der Form nach. Und wahrlich, sie waren doch nicht so übel, die in Leipzig beisammen waren — Mendelssohn, Hiller, Bennett u. a. — mit den Parisern, Wienern und Berlinern konnten wir es allenfalls auch aufnehmen. Gleicht sich aber mancher musikalische Zug in dem, was wir komponiert, so nennen Sie es Philister oder wie Sie wollen — alle verschiedenen Kunstepochen haben dasselbe aufzuweisen, und Bach, Händel, Gluck, später Mozart, Haydn, Beethoven sehen sich an hundert Stellen zum Verwechseln ähnlich (doch nehme ich die letzten Werke Beethovens aus, obgleich sie wieder auf Bach deuten). Ganz original ist keiner. So viel über Ihre Äufserung, die eine ungerechte und beleidigende war. Im übrigen: vergessen wir des Abends — ein Wort ist kein Pfeil — und das Vorwärtsstreben die Hauptsache." (31. Mai 1849.)

Kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zu unserem Weimarer Künstlerkreise zurück, der selbstverständlich den lebhaftesten Anteil nahm an den Kunst- und Streitfragen, die damals alle Welt in Aufregung hielten. Bei dem lebhaften Temperament unserer jungen Freunde darf es nicht Wunder nehmen, wenn im gegenseitigen Meinungsaustausch gelegentlich Ansichten zu Tage traten und Worte fielen, die den einen oder anderen unter ihnen verstimmen mufsten. Besonders Bülow huldigte in seinen Kunstanschauungen einem Radikalismus, über den selbst die ihm Nächststehenden die Köpfe schüttelten. Mit

seinem berüchtigten Artikel über Henriette Sonntag war er wirklich zum enfant terrible der musikalischen Kritik geworden, und auch seine folgenden schriftstellerischen Leistungen gingen in ihren Ausfällen gegen Althergebrachtes so weit, daſs sie ihm von seiten der „Grenzboten“ zu seinem Gaudium den geschmackvollen Beinamen eines „betrunkenen Eckenstehers“ eintrugen. Vor allem hatte er es auf die Leipziger abgesehen, und es war für ihn stets ein Festtag, wenn er einem der alten Herren etwas am Zeuge flicken konnte. So faſste er seine Ansichten über Moscheles, der nach Weimar gekommen war, um „seinen Liebling Joachim, den Groſsherzog unter den Geigern“, zu besuchen und bei Hofe zu spielen, in den Satz zusammen: „Der Mann ist immer noch so eitel, sich für einen lebenden Künstler zu halten.“

Das folgende Stimmungsbild, einem Artikel Bülows vom Jahre 1858 (an Felix Draeseke) entnommen, beleuchtet die Situation von der anderen Seite: „Vielleicht erinnern Sie sich noch des charakteristischen Ausspruchs, den vor einer Reihe von Jahren Kapellmeister Tauber über Wagners ‚Lohengrin‘ zu Herrn Konzertmeister Joachim gethan, und der eine gewisse Unvergeſslichkeit beansprucht. Eine längere Diskussion mit dem damals Wagner-enthusiastischen Freunde Franz Liszts wurde durch die denkwürdige Äuſserung des Gegners abgeschnitten, daſs er Wagners Textbücher recht hübsch, sogar poetischer als andere finde, und demnach, wenn er nichts Besseres zu thun hätte, sehr geneigt sei, den ‚Lohengrin‘ noch einmal zu komponieren.“

Liszt hatte sich anfänglich all diesen Streitfragen gegenüber diplomatisch kühl und reserviert benommen, allmählich aber wurde er offener in seinen Meinungsäuſserungen und energischer in seiner Parteinahme für die neue Sache. Bülow schreibt im Jubel darüber an die Schwester, daſs seine Devise „honnête et exalté“ den Sieg über die „politique et modéré“ davongetragen. Liszt war nämlich aus den Stadien seiner Vorarbeiten in die Periode des wirklichen Schaffens getreten und

überraschte bald nachher die erstaunte Welt mit einer stattlichen Reihe von umfangreichen Werken, die er „Symphonische Dichtungen“ nannte. Es sei hier der Nachdruck auf die glückliche Erfindung der Bezeichnung „Symphonische Dichtungen“ gelegt, denn die Programmmusik als solche ist weder von Liszt, noch von seinem Freunde Berlioz erfunden worden, sondern, wie als bekannt vorausgesetzt werden darf, weit älteren Ursprungs.

Es kann nicht in der Absicht des Verfassers liegen, hier näher auf Liszts „Symphonische Dichtungen“ einzugehen, vielmehr beschränkt er sich darauf, nur diejenigen Momente zu streifen, die für das Verständnis seiner Darstellung nötig sind.

Joachim war nun einer der ersten von den Auserwählten, denen Liszt seine neuen Arbeiten zeigte und vorspielte, und da er viel von den musikalischen Fähigkeiten und dem Kunstverstand des jungen Konzertmeisters hielt, so wollte er auch dessen Urteil hören. Dommers Ausspruch: „Ein einmaliges Hören ist nicht geeignet, ein Urteil, sondern nur eine Meinung zu begründen,“ wird Joachim noch nicht bekannt gewesen sein, aber innerlich wird er ihn wohl als der ernste Künstler, der er war, empfunden haben. Obzwar in den Traditionen der Klassiker herangewachsen, hatte er sich doch dem romantischen Zauber der Wagnerschen Musik nicht verschliefsen können, und für die Werke des geistvollen Berlioz hat er sich Zeit seines Lebens auf das Lebhafteste interessiert; aber bei Liszts symphonischen Dichtungen wurde er stutzig, und trotz oftmaligen Hörens konnte er ihnen nicht nur keine Sympathien abgewinnen, sondern die Abneigung vor denselben steigerte sich im Laufe der Zeit bis zum Widerwillen. Über Liszts musikalische Impotenz, die Armut seiner Erfindung und den gänzlichen Mangel an schöpferischer Kraft würde er schliefslich noch weggesehen haben, denn Gedankenreichtum, musikalische Erfindung und schöpferische Gestaltungskraft müssen angeboren sein; sie können durch Studium, Erziehung und Ausbildung nur weiter entwickelt, zu künstlerischer Reife gebracht werden. Dafs aber das Nicht-

vorhandensein dieser notwendigen Eigenschaften durch den raffiniertesten Aufwand von blendenden Orchestereffekten verdeckt werden, eine unerhört prätenziöse mise en scène den Hörer anweisen sollte, innere Hohlheit und Gedankenlehre für höhere künstlerische Offenbarungen zu nehmen, das war es, was Joachim so heftig von den Lisztschen Kompositionen zurückstiefs. All das ging so sehr gegen sein musikalisches Empfinden, stand mit dem, was er für gut und schön hielt, in so heftigem Widerspruch, dafs er schwere innerliche Kämpfe mit sich durchzumachen hatte. Liszt, für den er sonst so viel Verehrung und Dankbarkeit im Herzen trug, konnte er die volle Wahrheit nicht eingestehen, denn er fühlte sich noch nicht reif und selbständig genug, um dem überlegenen Geist des gewandten und vielerfahrenen Mannes mit seinen Ansichten entgegenzutreten. Er gab blofs seiner Überraschung und seinem Erstaunen über gewisse harmonische Wendungen in Liszts Kompositionen unverhohlenen Ausdruck, fragte auch hie und da in bescheidener Weise, warum das Einfache und Natürliche zu Gunsten des Gekünstelten und Raffinierten zurückstehen müsse, kurz, wand sich hin und her, verweilte mit Fragen bei nebensächlichen Dingen, um seine Antipathie vor dem Ganzen nicht eingestehen zu müssen. Liszt merkte übrigens bald, dafs Joachim keine innerliche, künstlerische Befriedigung an seiner Musik empfand, und unterbrach einmal ein Privatissimum mit den Worten: „Na, lieber Freund, ich sehe schon, dafs Ihnen meine Sachen keine Freude machen."

Mit seinen Alters- und Kunstgenossen mochte sich Joachim über die Lisztschen Kompositionen auch nicht aussprechen, denn die waren so im Zauberbann von Liszts Persönlichkeit befangen, dafs sie darüber ihr eigenes Urteil vollständig eingebüfst hatten; nur bei Raff zeigte sich noch eine gewisse Selbständigkeit in der Beurteilung der Lisztschen Musik, und in manchen wesentlichen Punkten teilte er Joachims Ansichten über dieselbe.

Wie eine Erlösung mufste es Joachim demnach empfinden, dafs er in Bettina von Arnim wenigstens ein Wesen fand, dem



Joseph Joachim in Weimar.

Nach einer Bleistiftzeichnung von Herrn Herman Grimm.

er seine Gewissensnot beichten, in ernster Rede und Gegenrede seine künstlerischen Ansichten offen entwickeln konnte. Er gestand ihr seine Unfähigkeit, sich in den Geist und das Wesen der Lisztschen Musik einzuleben, da sie mit seinen Idealen ganz unvereinbar sei, sein Unvermögen, an einer Kunst Gefallen und Befriedigung zu finden, die in krankhafter Phantastik und gespreizter Unnatürlichkeit sich vermesse, Stoffe zu illustrieren, deren Schilderung ganz aufserhalb des Ausdrucksvermögens der Instrumentalmusik läge.

Die geistreiche Frau besafs zwar in musikalischen Dingen kein handgreifliches oder berufsmäfsiges Können, aber ein glücklicher Instinkt liefs sie bis zur positiven Gewifsheit empfinden, was grofs und schön, ernst und erhaben im Reiche der Kunst sei. Sie war neben E. T. A. Hoffmann die Erste gewesen, welche die ganze gewaltige Gröfse eines Beethoven, des Beethoven, wie wir ihn heute anstaunen und bewundern, erkannt hat; und es wirkt geradezu verblüffend, mit welcher Sicherheit sie in ihren Briefen an Goethe die dereinstige Bedeutung und Stellung des Tonhelden in der Kunstgeschichte vorhergesagt hat. Aber auch mit anderen Musikern hat sie in Verkehr gestanden, so mit Schumann und Brahms, welch letzterer ihr sein erstes Heft Lieder gewidmet hat.

Bettina von Arnim bestärkte nun Joachim so sehr in seinen Kunstanschauungen, dafs sich allmählich die widerstreitenden Empfindungen in seiner Brust zu klären anfingen. Joachims grofse Verehrung und Liebe für Mendelssohn hatte in Weimar manchen Stofs erdulden müssen, der tiefer ging, als Liszt und seine Anhänger ahnen mochten. Durch die Geringschätzigkeit, mit welcher sie von dem ihm so teuern Meister sprachen, einerseits, und durch das, was er dafür eintauschen sollte, andererseits, sah er sich vor die Frage gestellt, ob er in den Werken Liszts und der neuen Richtung eine ähnliche künstlerische Befriedigung finden würde, wie sie ihm die Schöpfungen Mendelssohns und Schumanns gewährt hatten. Und die Beantwortung dieser Frage konnte für ihn nur so ausfallen, dafs er den Idealen

seiner Jugend treu bleiben wollte, da sie sein ganzes künstlerisches Sein ausfüllten, dafs er sie nur mit noch gröfserer Liebe und Hingebung zu pflegen beschlofs, da sie ihm alles das boten, was er durch Erziehung und Bildung gelernt hatte für hehr und schön zu halten.

So rang er sich schliefslich zu der Erkenntnis durch, dafs er wohl zu unterscheiden habe zwischen dem genialen Virtuosen, ausgezeichneten Dirigenten und hochherzigen Menschen Liszt und dem Tonschöpfer in ihm. Von dem letzteren trennte ihn von Anfang an eine so tiefe Kluft, dafs deren Überbrückung für Joachim gleichbedeutend gewesen wäre mit künstlerischer Selbstvernichtung.

Zwar machte er zunächst den beteiligten Kunstgenossen keinerlei Mitteilungen über die Umwandlung, die in seinem Inneren vorgegangen war, allein Liszt und seine Freunde werden wohl schon damals empfunden haben, dafs ihnen Joachim als Parteigenosse nicht das halten werde, was sie anfangs gehofft und gewünscht hatten.

Es sei aber ausdrücklich betont, dafs die persönlichen und freundschaftlichen Beziehungen zwischen Joachim und Liszt durch alles das keinerlei Trübung erfuhren. Liszt war eine viel zu vornehme und elastische Natur, ein zu einsichtsvoller Weltmann, als dafs er einem Künstler von dem Range und der Bedeutung des jungen Joachim das Recht versagt hätte, sich über seine Musik eine eigene Meinung zu bilden; und aus seinen Briefen geht zur Evidenz hervor, dafs seine Wertschätzung des jugendlichen Meisters gerade in der fraglichen Zeit eher zu als abgenommen hat. Umgekehrt fand Joachim, trotz seiner Abneigung vor den Lisztschen Kompositionen, so viele andere verehrungswürdige Eigenschaften an dem älteren Freunde zu bewundern, dafs die nächsten Jahre nur noch eine Steigerung des Freundschaftsverhältnisses zwischen den beiden grofsen Künstlern herbeiführten.

Der folgende Brief Liszts an Stern spricht für sich selbst.

„Weymar, 24 Novembre 52.

Mon cher Monsieur Stern,

J'espère que vous voudrez bien excuser le retard que j'ai mis à repondre à vos amicales lignes dont je vous remercie très affectueusement. Mr Joachim était absent alors qu'elles me parvinrent, et toute cette semaine dernière a été extrêmement remplie pour Weymar par les répétitions et l'exécution des ouvrages de Berlioz . . . .

Je n'ai pas manqué de me conformer au désir de votre dernière lettre, aussitôt le retour de Joachim à Weymar, et l'ai beaucoup engagé à accepter la proposition que vous lui faites, de prendre part au concert du 13 Décembre. Vous savez quelle haute estime je professe pour le talent de Joachim, et quand vous l'aurez entendu, je suis persuadé que vous trouverez que les éloges que je vous en ai faits dernièrement n'ont rien d'exagéré. C'est un artiste hors ligne et qui peut légitimement ambitionner une réputation glorieuse. De plus c'est une nature tout à fait loyale, un esprit distingué et un caractère doué d'un singulier charme dans sa droiture et son sérieux.

La question de l'honoraire étant assez embarrassante pour lui à traiter avec vous, j'ai pris sur moi de vous en parler sans long commentaire et de vous indiquer le chiffre de 20 à 25 Louis d'or comme me paraissant convenable. Si Joachim avait déjà été à Berlin, ou bien, si son séjour dans cette ville pouvait coïncider avec quelqu'autre avantage pécuniaire, je suis assuré qu'il se ferait un plaisir de vous offrir même sa coopération gratuite, mais dans la position où il se trouve, n'ayant pas l'intention de donner quant à présent des concerts à Berlin, et sans relation directe encore avec vous, je pense que vous apprécierez les motifs qui me portent à vous fixer ce chiffre . . . .

Si, comme je l'espère, vous ne le jugez pas disproportionné, veuillez simplement, je vous prie, avoir la bonté d'écrire quelques lignes à Joachim directement pour l'informer du jour

auquel il serait nécessaire qu'il fût arrivé à Berlin pour la répétition de votre concert afin qu'il puisse demander un peu à l'avance son conger d'ici.

Tout à vous

F. Liszt."

Über dieses erste öffentliche Auftreten Joachims in Berlin, das am 13. Dez. 1852 in einem Konzert des „Sternschen Gesangvereins", im Saale des königlichen Schauspielhauses, stattfand, sei der Bericht Otto Gumprechts in der „National-Zeitung" mitgeteilt:

„Nun betrat ein junger Violinist das Podium, anscheinend 20, höchstens 22 Jahre alt, Herr Konzertmeister Joseph Joachim, den schon jetzt sein Freund und Kapellmeister, Franz Liszt, den ersten Geigern aller Zeiten an die Seite stellt. Während des Tutti, mit welchem das Beethovensche Violinkonzert beginnt, hatte ich volle Zeit, ihn zu betrachten, aber bei den ersten Klängen seiner Geige vergafs ich alles andere, den Konzertsaal, das Publikum, sogar Herrn Joachim. Der Adel und die Fülle des Tons, die vollendete Technik, die geistvolle Auffassung nahm mich ungeteilt in Anspruch. Erst im Adagio blickte ich wieder hin, aber von der Gestalt des Geigers konnte ich nichts mehr bemerken, sie war mir durch eine andere ganz und gar verdeckt. Ich erkannte sie wohl, diese gedrungene, nachlässig gekleidete Gestalt mit ihren wirren, emporstehenden Haaren, der hohen Stirn, auf der die erhabensten Gedanken ihre leuchtenden Spuren hinterlassen, mit ihren tiefliegenden Augen, aus denen der kühnste Geist und die wärmste Menschenliebe hervorschauten, mit den Lippen, um die der Schmerz seine schärfsten Linien und Falten gezogen. Dieselben Züge hatten ja so oft von dem Bilde, das über meinem Klavier hängt, auf mich herabgesehen und mitleidig zu lächeln geschienen, wenn meine Finger die Sonate in F-moll, die grofse in B-dur oder die Phantasie Op. 77 stammelten. Er war es selbst, der Schöpfer der ‚neunten Symphonie', den ich von An-

gesicht zu Angesicht zu schauen wähnte. Als das Thema des Finale erklang, nahm sein Antlitz den Ausdruck des übermütigen Humors an, der mit Behagen dem Narrenspiel des Lebens zusieht. Bei jeder neuen Tonfigur veränderten sich die Mienen, die eine ganze Welt der Empfindungen abspiegelten, bis die Vision mit dem letzten Bogenstriche plötzlich verschwand. Vor mir stand wieder Herr Joachim, der das ganze Konzert auswendig gespielt hatte, und mit einem Beifallssturm, wie ihn dieser Saal wohl noch nie gehört, entlassen wurde. Ich möchte den Künstler mit einem Worte genial nennen, wenn die Bezeichnung nicht bis zur Unkenntlichkeit gemifsbraucht wäre. Wen hat nicht alles schon unsere Zeit genial genannt! Zum erstenmal habe ich gestern von einer Leistung den Eindruck absoluter Vollendung mit mir genommen. Der Vortrag war bis in das Kleinste die getreueste, begeistertste Reproduktion des Werkes, in der alle Einzelheiten, selbst die grofse eingelegte Kadenz im ersten Satz, als ebenso viele durch die Innerlichkeit der Sache gebotene Züge erschienen. Da gab es nichts Müfsiges, keinen eitlen Virtuosenschmuck, sondern alles, jedes sforzato, crescendo, staccato fand in dem Ganzen seine Rechtfertigung. Nach dem Konzert fiel mir ein, dafs zugleich die gröfsten Wunder der Bravour an mir vorübergegangen: Doppelgriffe, chromatische Läufe in Oktaven und was weifs ich noch — aber während des Spiels hatte ich dessen kaum acht, denn der Virtuos geht hier durchaus im Künstler auf, jener wird von diesem gänzlich gedeckt. Unsere Stadt jedoch möge diesen Meister auf der Geige nicht wieder ziehen lassen, sondern ihn für immer, um jeden Preis, an sich fesseln." —

Mitten in diese eigentümliche Situation fiel Mitte November 1852 die Nachricht, dafs Joachims früherer Mitschüler in Wien, Georg Hellmesberger, als Konzertmeister in Hannover gestorben sei, und kurz darauf wurde die Nachfolgerschaft in der erledigten Stelle Joachim angetragen. Da die Bedingungen, unter denen seine Anstellung in Hannover erfolgen sollte, im Vergleich zu Weimar geradezu glänzende genannt werden konnten,

sich ihm überdies in den gröfseren Verhältnissen daselbst ein weiterer künstlerischer Wirkungskreis eröffnete, so zögerte Joachim nicht lange mit der Zusage. Sein Entschlufs versetzte nun zwar Liszt und die jüngeren Kunstgenossen in aufrichtige Betrübnis, allein in Anbetracht der schönen Zukunft, die ihm allem Anschein nach in Hannover beschieden war, billigten sie Joachims Weggang von Weimar vollkommen, und Liszt selbst befürwortete seine Übersiedlung nach der hannöverschen Residenz in uneigennützigster Weise.

Liszt und seine Freunde überboten sich in Aufmerksamkeiten und Liebenswürdigkeiten, um Joachim die letzten Wochen seines Aufenthaltes in Weimar so angenehm als möglich zu gestalten, und gegenseitig trennte man sich mit dem Vorhaben, die anregenden Beziehungen zu einander auch in Zukunft aufrecht zu halten und eifrig zu pflegen. Bülows folgender Brief zeigt, wie herzlich er Joachims Weggang von Weimar bedauerte:

„Leipzig, 3. Januar 1853.

Geliebte Mutter,

herzlichste Grüfse von Arnims und Joachim, die ich gestern 6 Uhr in Köthen verlassen habe. Wenn ersteren nicht das Geld ausgegangen wäre, und wir uns angestrengt hätten, sie dazu zu bewegen, wären sie wohl noch einige Tage geblieben. Ich wollte ihnen 1/2 4 Uhr auf dem Leipziger Bahnhof Adieu sagen, da stellte Fräulein Armgart mir es jedoch als so augenscheinlich unmöglich vor, dafs ich ihnen meine Begleitung nicht noch bis Köthen geben sollte, dafs ich eben nicht anders konnte. Nun waren noch zwei Projekte aufs Tapet gekommen; das eine, die Nacht in Köthen zu bleiben, und endlich das noch kühnere, dafs wir beide, Joachim und ich, Arnims bis Jüterbog begleiten sollten und dann mit dem Nachtzug zurückfahren; doch wurden sie beide aufgegeben, als wir in Köthen erfuhren, dafs die Züge so bequem für uns alle gingen, dafs Joachim 1/2 8 Uhr nach Magdeburg weiter und ich um denselben Augenblick nach

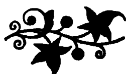
Leipzig zurückfahren konnte. So blieben Joachim und ich noch $1^1/_2$ Stunden zusammen, konnten gemeinsam trauern und noch manches sprechen, woran gemeinsames Interesse sich knüpfte. Ich gestehe Dir, die Trennung ging mir unendlich nahe und es ist mir heute sehr unzurechnungsfähig zu Mute.“ —

Von Kompositionen, die in Weimar entstanden sind, hat Joachim die beiden „Phantasiestück“ und „Frühlingsphantasie“ gemeinschaftlich mit der in Leipzig geschriebenen kleinen B-dur-Romanze als Op. 2 veröffentlicht. Der Kenner wird, wenn er die drei Stücke miteinander vergleicht, reichlich Gelegenheit finden, zwischen Leipziger und Weimarer Luft zu unterscheiden. Wie sehr Joachim sich in der kurzen Zeit seines Aufenthaltes in Weimar „entleipzigert“ hatte, und wie stark er damals von der „neudeutschen“ Kunstrichtung beeinflufst war, läfst sich nirgends besser nachweisen als an der „Frühlingsphantasie“, deren ganzer Habitus, Harmoniefolgen und Klavierbegleitung deutlich das Vorbild Liszts erkennen lassen. Und trotzdem steckt in dem Stück mancher Zug, woran zu merken, dafs der Schüler Hauptmanns und Mendelssohns nur betäubt, nicht ganz abgethan ist.

Als Op. 3 ist sein Violinkonzert in G-moll im Druck erschienen, das Liszt zugeeignet und von diesem mit der Dedikation seiner Rhapsodie hongroise in Cis-moll beantwortet wurde. Es ist ein ebenso beredter Zeuge für Joachims damalige Kunstanschauungen und die Einflüsse, die auf ihn eingewirkt haben. Aber niemand wird den künstlerischen Ernst und das hohe Streben leugnen können, die der Arbeit zu Grunde liegen; verrät sie doch überall den geschmackvollen, denkenden Musiker, der zwar der Sologeige die immensesten Schwierigkeiten zugedacht, darüber aber das Kunstwerk nicht vergessen hat. Joachim hat das Stück in jüngeren Jahren häufig und erfolgreich öffentlich gespielt, dann aber ganz liegen lassen, da es seiner nachmaligen Kunstrichtung nicht mehr entsprach und

von den späteren Violinkonzerten vollständig in Schatten gestellt wurde.

Die Ergebnisse von Joachims Aufenthalt in Weimar waren, alles in allem genommen, derart, dafs er alle Ursache hatte, mit denselben zufrieden zu sein. Bildeten doch diese Jahre für ihn den Übergang vom Jünglings- in das Mannesalter. Er hatte einen tiefen Blick gethan in die Bestrebungen der „Neudeutschen“, war in vertraute Beziehungen zu einem ihrer Hauptführer getreten, hatte eine grofse Anzahl von bedeutenden Persönlichkeiten kennen gelernt, war vor allem als Künstler und Mensch freier und selbständiger geworden. In seinem eigentlichen Beruf als Geiger war er damals schon so weit gediehen, dafs er als vollendeter Meister seines Instrumentes überall anerkannt wurde, wo er seine Geige erklingen liefs. Von jetzt ab ist es immer ein künstlerisches Ereignis, wenn der Name „Joachim“ ein Konzertprogramm ziert; und dieser Name bürgt in gleicher Weise für die sorgsame, echt künstlerische Auswahl der vorzutragenden Stücke, wie für die vollendetste Wiedergabe derselben.



V.

Hannover.





1.

Heinrich Marschners Berufung im Jahre 1830 an das königliche Theater in Hannover hatte zur Folge, dafs die welfische Residenz nun in die Reihe der bedeutsamen Musikstätten Deutschlands eintrat. Bis dahin waren die musikalischen Verhältnisse Hannovers von der Art gewesen, die zwischen annehmbar und gut ungefähr die Mitte hielt. Als aber der Schöpfer des „Vampyr", von „Templer und Jüdin" die Leitung der Oper in Hannover übernahm und 1833 sein „Hans Heiling" herauskam, durfte diese Stadt sich rühmen, den bedeutendsten und erfolgreichsten deutschen Opernkomponisten der Zeit an der Spitze seines Musiklebens zu wissen.

Der königliche Hof liefs es sich überdies angelegen sein, allmählich auch noch andere Kunstkräfte von Ansehen und Bedeutung an seine Residenz zu ziehen; und wer sich die Liste der Künstler ansieht, die während des verflossenen halben Jahrhunderts in Hannover wirksam waren, wird erstaunt sein über die Fülle hervorragender Erscheinungen auf den verschiedenen Kunstgebieten. Die musikalische Glanzepoche von Hannover beginnt mit dem Regierungsantritt Königs Georg V., 1851. Dieser kunstsinnige Fürst, der schon im Jünglingsalter das Unglück hatte, sein Augenlicht zu verlieren, war von jeher ein leidenschaftlicher Verehrer der Tonkunst, hat er doch durch sie die reinsten Tröstungen in seinem Mifsgeschick erfahren. Wie grofs seine Liebe zur Musik, auch zur guten, war, geht

schon aus dem kleinen, anonym erschienenen Schriftchen „Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik“ hervor, in dem er in ebenso rührender wie gut gemeinter Absicht seinen Kunstanschauungen Worte verliehen hat. Bis auf Aufführungen in Privatzirkeln erstreckte sich sein Interesse, und der „hannoversche Kunstverein“ hatte zu wiederholten Malen die Ehre, seine künstlerischen Veranstaltungen durch den Besuch der königlichen Familie ausgezeichnet zu sehen.

Mit der Berufung Joseph Joachims 1853 erfuhr das musikalische Leben Hannovers eine weitere glänzende Förderung, denn an die Seite des gefeierten Opernkomponisten Marschner stellte sich nun ein ausübender Tonkünstler, den damals schon die mafsgebenden Stimmen den ersten lebenden und einen der gröfsten Violinisten aller Zeiten nannten. Heinrich Ehrlich, der zu jener Zeit in Hannover als Hofpianist lebte, scheint an der Berufung Joachims einen wesentlichen Anteil gehabt zu haben; jedenfalls verdankte ihm Joachim seine Einführung bei der Hofdame Gräfin Bernstorff-Gartow, die bei ihrer Vorliebe für ernste und gute Musik sofort ein lebhaftes künstlerisches Interesse für den jugendlichen Meister gewann und wohl manches dazu beigetragen hat, dafs er bald persona gratissima bei dem Königspaar wurde.

Joachims Anstellung legte ihm die Verpflichtung auf, bei den gröfseren Opernaufführungen als Konzertmeister zu fungieren, „auf eine gleichmäfsige Streichart und schöne Tonbildung des Quartetts zu achten und durch eventuelle solistische Mitwirkung die Kunstleistungen des Orchesters zu erhöhen“, die Symphonie-Soireen der königlichen Kapelle zu leiten und bei Hofkonzerten entweder als Dirigent oder als Solist mitzuwirken. Von grofser Annehmlichkeit war es für ihn, dafs er in den fünf Sommermonaten vollständig dienstfrei blieb, also reichliche Mufse hatte für anderweitige künstlerische Beschäftigung. Überdies gewährte man ihm auch im Winter in liberalster Weise Urlaub zu Konzertreisen, auf denen er die meisten europäischen Staaten besucht hat.

Mit Marschner war Joachim schon als 15jähriger Knabe durch einen Empfehlungsbrief von M. Hauptmann bekannt geworden, als er sich gelegentlich einer mit seinen Verwandten unternommenen Harzreise einige Tage in Hannover aufgehalten hatte. Trotz seiner Verehrung für den berühmten Opernkomponisten aber trat er doch zu ihm niemals in intimere Beziehungen; auch ist kein nennenswertes Moment anzuführen, das auf eine musikalische Beeinflussung Joachims durch Marschner schliefsen liefse. Erstlich schied die beiden Männer ein bedeutender Altersunterschied, zweitens merkte Joachim bald, dafs Marschner nicht viel Interesse für das übrig hatte, was aufserhalb seiner Sphäre lag. Dieses „nur für sich leben“ sprach sich schon dadurch aus, dafs Marschner wohl auf die sorgfältige Aufführung seiner Opern, allenfalls auch noch auf die von Mozart und Weber, viel Zeit und Mühe verwandte, für die anderen Komponisten jedoch eine gewisse Lauheit und Gleichgültigkeit an den Tag legte. So hatte Joachim zu Anfang seiner Direktionsthätigkeit nicht geringe Mühe, Fehler, die sich im Laufe der Zeit in die Orchesterstimmen von Beethovenschen Symphonien und Gluckschen Sachen eingeschlichen und festgenistet hatten, auszumerzen. Das führte manchmal zu unliebsamen Zwischenfällen mit den Orchestermitgliedern, die höchlichst erstaunt, ja mifsmutig darüber waren, dafs der junge Konzertmeister auf der Abstellung von Irrtümern bestand, die ihr berühmter Kapellmeister ruhig hatte durchgehen lassen.

Was seine Stellung und die Erfüllung der Dienstpflichten betrifft, hatte Joachim alle Ursache, damit zufrieden zu sein; besonders bereitete ihm seine Dirigententhätigkeit viel Freude, denn er hatte die Genugthuung, seine Wirksamkeit in dieser Hinsicht allseitig anerkannt zu sehen. Allein der innere Mensch fühlte sich während der ersten Jahre in Hannover so verwaist und einsam, dafs er Gefahr lief, Hypochonder zu werden. Fremd fühlte er sich in der neuen Umgebung, wo er keinen gleichstrebenden Genossen hatte, wo kein verständnisvoller Freund zur Stelle war, der sich für seine Ideale begeistert hätte. Eine

heifse Sehnsucht erwachte in ihm nach dem Kreise, den er in Weimar verlassen hatte, und besonders nach dem so anregenden künstlerischen Verkehr mit Liszt trug er inniges Verlangen. Es kann uns nur eine sympathische Vorstellung von dem reichen Innenleben Joachims geben, dafs er in jener Zeit auch als Künstler wesentlich milder über Liszts symphonische Dichtungen und seine anderen Kompositionen dachte.

In dieser ungeklärten Situation überkam ihn eine richtige Hamletstimmung, und um dieser nicht zu unterliegen, machte er sich an die Komposition seiner Hamlet-Ouverture. Es ist nötig, zu wissen, welchen Umständen und Einflüssen diese Arbeit ihre Entstehung verdankt, um den richtigen Mafsstab für ihre Beurteilung anzulegen. Wie sich grofse zeitgenössische Musiker über das erste gröfsere Orchesterwerk des Zweiundzwanzigjährigen äufserten, davon sollen die folgenden Blätter berichten. Was den poetischen Gehalt angeht, der ja dem ganzen Stück die tragische Grundstimmung verleiht, wird man nicht umhin können, des Goetheschen Ausspruches über das psychologische Problem im „Hamlet“ eingedenk zu sein: „Eine grofse That auf eine Seele gelegt, die dieser That nicht gewachsen ist.“

Der folgende Brief an Liszt schildert den Werdeprozefs der Ouverture so eingehend, dafs jede weitere Erklärung überflüssig ist.

„Verehrter, teurer Meister!

Statt Sie mit einer langen Auseinandersetzung zu quälen, weshalb Sie in so langer, langer Zeit von mir nichts gehört haben, will ich Ihnen lieber gleich in der ersten Freude über die endlich in einer Kopie fertig vor mir liegende Ouverture zum Hamlet, dieselbe überschicken; ich habe dabei den Wunsch, das Werk möge Ihnen auch sagen, woran Sie hoffentlich nicht gezweifelt haben, dafs Sie, mein Meister, mir beständig gegenwärtig waren. Die Abschiedsworte, welche Sie mir unter Freunden an einem der letzten Abende in Weimar zugerufen hatten, sind mir noch in den Ohren; sie hallen in meinem Innern als Musik wieder, die nie verklingen kann.

Dieser „voix interne“ zuzuhorchen, hatte ich hier alle Mufse; ich war sehr allein. Der Kontrast, aus der Atmosphäre hinaus, die durch Ihr Wirken rastlos mit neuen Klängen erfüllt wird, in eine Luft, die ganz tonstarr geworden ist von dem Walten eines nordischen Phlegmatikers aus der Restaurationszeit, ist zu barbarisch! Wohin ich auch blickte, keiner, der dasselbe anstrebte wie ich; keiner statt der Phalanx gleichgesinnter Freunde in Weimar. Die Kluft zwischen dem heftigsten Wollen und dem unmöglichen Vollbringen gähnte mich verzweifelt an. Ich griff da zum Hamlet; die Motive zu einer Ouverture, die ich schon in Weimar hatte schreiben ‚wollen‘, fielen mir wieder bei; aber beim Aufschreiben genügte mir nichts; ich überarbeitete immer, und zuletzt nach Ihrem Brief (weil mich die Freude darüber kräftigte) nochmals das Ganze. Aber wer weifs, wie kindisch auch jetzt mein Hamlet Ihnen, grofser Meister, vorkommen wird! Sei es! Ich darf Sie dennoch zuerst wieder mit seinen Tönen anreden, weil ich weifs, den ernsten Willen bei der Arbeit werden Sie nicht verkennen wollen. Ja, ich bin gewifs, Sie werden, mein immer nachsichtiger Meister, die Partitur durchsehen, und meinend, ich säfse neben Ihnen, stumm wie immer, aber mit Begierde Ihrer musikalischen Weisheit zulauschend, mir raten. Haben Sie aber nicht so viel Ihrer kostbaren Zeit übrig, mir zu schreiben, so lassen Sie mich nur in ein paar Zeilen wissen, dafs ich Ihnen nicht fremd geworden bin! Ich komme sonst noch vor dem Monat Mai selbst.

Aus ganzem Herzen Ihr

Hannover, 21. März 1853. Joseph Joachim.“

Hierzu trat noch der Umstand, dafs Joachim von Anfang an in kein rechtes Verhältnis zu seinem Chef, dem Intendanten Graf Platen, kommen konnte, der zwar ein gewandter Hofmann war, aber von den höheren Aufgaben eines Theaterleiters nur mangelhafte Vorstellungen hatte. Von der künstlerischen Bedeutung eines Marschner hatte er ebensowenig eine richtige An-

schauung, wie von dem auf das Höchste gerichteten Streben Joachims. Überall witterte er Kabalen und Intriguen, wo es sich einfach um Forderungen im Interesse der Kunst handelte, machte Weiterungen und Schwierigkeiten, dafs auch dem Nachsichtigsten und Friedfertigsten schliefslich die Geduld ausgehen mufste. Das Folgende ist charakteristisch für ihn:

Es machte Joachim grofses Vergnügen, mit der Gräfin Bernstorff zu musizieren, die sich lebhaft für die klassische Kammermusik interessierte. Besonders bewunderte sie Joachims Interpretation der Beethovenschen Sonaten und erzählte gelegentlich bei Hofe, welch köstliche Stunden ihr aus dem Zusammenspiel mit Joachim erwüchsen. Es machte sich dabei ganz von selbst, dafs sie dem Wunsch Ausdruck gab, es möchte in Zukunft Beethoven eine ausgiebigere Pflege erfahren, als es bisher der Fall gewesen. Als das dem Intendanten zu Ohren kam, rief er aus: „Das geht nicht, die Gräfin Bernstorff intrigiert bei Hofe für Beethoven!“

Glücklicherweise aber war Joachim mit der Bethätigung seiner hohen Künstlerschaft nicht nur auf Hannover angewiesen, denn von nah und fern liefen die schmeichelhaftesten Konzertanerbietungen für ihn ein. Die ehrendste und für die Folge bedeutsamste Aufforderung war die Einladung, durch seine solistische Mitwirkung das 31. niederrheinische Musikfest in Düsseldorf (15.—17. Mai 1853) zu verschönen. Durch das erfolgreiche erstmalige Auftreten am Rhein wurde Joachim mit einem Schlage der gefeiertste ausübende Tonkünstler Deutschlands, und seine wiederholte Mitwirkung bei späteren Festen als Solist oder als Dirigent konnte nur dazu beitragen, sein hohes Ansehen noch zu festigen. Von gröfster Wichtigkeit aber wurde jenes Musikfest für Joachim dadurch, dafs er nun zu Robert Schumann in so vertraute freundschaftliche Beziehungen trat, wie sie in gleicher Herzlichkeit nur noch Einem, Johannes Brahms, beschieden waren.

Angeknüpft wurde dieses innige Freundschaftsverhältnis durch folgendes Schreiben:

„Lieber und geehrter Herr Joachim,

Es ist mir eben mitgeteilt worden, dafs Sie von unserem Musikfestkomitee eine Einladung erhalten haben. Die Herren thaten es vielleicht, um mir, der ich jetzt vielbeschäftigt bin, einen Brief zu ersparen. Aber in diesem Falle fühle ich mich doch auch persönlich verpflichtet, Ihnen den Wunsch des Komitees auszusprechen, wie im voraus die Freude, wenn Sie ihn erfüllen. Ich denke, es werden fröhliche Tage und an guter Musik wird es auch nicht fehlen. Gewifs werden Sie auch manchen Ihrer Bekannten hier finden. So kommen Sie denn und vergessen auch nicht Ihre Geige und das Beethovensche Konzert mitzubringen, das wir alle gern hören möchten.

Ihr ergebener

Düsseldorf, 17. April 1853.

Robert Schumann.“

Was den niederrheinischen Musikfesten, besonders denen in früherer Zeit, einen so eigenartigen Reiz verleiht, das ist das fröhliche Zusammensein der Festteilnehmer nach vollbrachter künstlerischer Arbeit. Das köstliche Nafs, das die Gaue des rebenbekränzten Rheinstromes den durstigen Kehlen liefern, ist ganz dazu angethan, „nichts zu erfinden, sondern es nur auszuschwatzen“. Die herrliche Natur, der heitere und frohsinnige Menschenschlag am Rhein und nicht zuletzt die gehobene Feststimmung tragen das ihrige dazu bei, auch den Zugeknöpftesten und Wortkargsten zutraulich und gesprächig zu machen. Da hat sich denn auch unser jugendlicher Meister schadlos gehalten für die vielen in Hannover einsam vergrübelten Stunden und manche Beziehung angeknüpft, die fürs Leben andauern sollte. So mit Albert Dietrich[1]), dem treuen Anhänger und Freunde

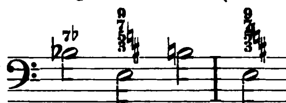
[1]) Albert Herrmann Dietrich, geboren 1829, lebte 1851—1854 in Düsseldorf, wo er in nahe Beziehungen zu Robert Schumann trat und einer der Getreuen war, die seiner Gattin trostreich zur Seite standen, als das traurige Verhängnis über ihn hereinbrach. 1855—1861 war Dietrich städtischer Musikdirektor in Bonn, von da ab wirkte er als

Schumanns, der auch Joachim bis auf den heutigen Tag in herzlicher Freundschaft zugethan geblieben ist. Allein mit Schumann trank keiner, dem verwandtes Künstlerblut durch die Adern rollt, seinen Wein, ohne im heiteren Gespräch auch der ernsten Seiten des Berufes zu gedenken, dem sie ihr Leben geweiht. Für Schumann war es etwas Selbstverständliches, dafs ein grofser ausübender Tonkünstler sich auch in kompositorischen Arbeiten versucht haben müsse. So machte es sich ganz von selbst, dafs ihm Joachim von seinen Sachen erzählte und Schumann den Wunsch aussprach, dieselben kennen zu lernen. Am 8. Juni 1853 schreibt er an Joachim:

„Vielen Dank für Ihren lieben Brief, wie für die Musik, die ihm beilag, vor allem für Ihre Ouverture (Hamlet), die von den ersten Takten an mir tiefes Interesse einflöfste. Sehr überrascht war ich: — ich vermutete, da Sie mir den Namen der Tragödie nicht genannt hatten, eine heitere Konzertouverture zu finden, und fand so etwas ganz anderes. Es war mir beim Lesen, als erhellte sich von Seite zu Seite die Scene, und Ophelia und Hamlet träten in leibhaftiger Gestalt hervor. Es sind ganz ergreifende Stellen darin, und das Ganze in so klarer und grofsartiger Form hingestellt, wie es einer so hohen Aufgabe gemäfs ist. Vieles möchte ich Ihnen darüber sagen; aber Worte sagen nur unvollkommen, was man empfindet. Sympathisch vor allem mufs die Musik wirken, und wenn ich das von Ihrer auf mich sagen kann, so mögen Sie das glauben. Was nun, aufser dem poetischen Menschen in uns, den speciell musikalischen interessiert, dafür haben Sie auch reichlich gesorgt. Die kunstreiche Verwebung der

---

Hofkapellmeister in Oldenburg. Seine im Frühjahr 1898 erschienenen „Erinnerungen an Johannes Brahms“ schildern in schlichter Weise jene traurigen Düsseldorfer Tage und liefern schätzbares Material für eine zukünftige Brahms-Biographie. Als Komponist gehört Dietrich der Schumannschen Richtung an, zu deren namhaften Vertretern er gehört. Während der letzten zehn Jahre lebte er zurückgezogen in Leipzig, ist aber im Sommer 1898 zu dauerndem Aufenthalt nach Berlin übergesiedelt.

Motive, die Weise, wie Sie schon früher Ausgesprochenes in neuer Art wiederbringen, und vor allem die Behandlung des Orchesters und dessen eigentümliche Verwendung zu seltenen Licht- und Schatteneffekten — dies alles scheint mir sehr preiswürdig. Auch fehlt es nicht an einzelnen kühnen und verwegenen Wendungen, wie der besondere Stoff verlangt, wie mich denn beim ersten Lesen das scharfe Intervall im dritten Takt (*des* — *es*) etwas frappierte. Aber im Verlauf des Stückes erscheint gerade dieses Intervall vorzüglich charakteristisch, und durch kein anderes zu ersetzen. Welche Stellen mich noch besonders anmuten, das ist der erste Eintritt des Hauptgesanges in F-dur (dringt hier die Hoboe genug durch?), dann der Eintritt desselben Gesanges in D-dur (in den Hörnern vorher der Accordenwechsel  wie denn das ganze gröfsere Moderato in der Mitte von zauberischer Wirkung sein mufs — dann auch die letzten Seiten mit den tiefklagenden Horntönen, und die letzten Schlufsaccorde — und dann das Ganze.

Nehmen Sie denn meinen Glückwunsch zur Vollendung dieses Werkes. Ändern Sie auch nichts daran, bevor Sie es nicht mehrmals gehört. Gern wünschte ich die Ouverture in einem der ersten unserer Konzerte aufzuführen. Würden Sie uns vielleicht durch Überlassung der Partitur und der Stimmen, wenn Sie in deren Besitz sind, dazu behülflich sein?

Auf der Partitur des Beethovenschen Konzerts fand ich meinen Namen durch Ihre Hand eingezeichnet. Ich vermute, Sie haben mir dies als Geschenk zugedacht, was ich mit Freuden annehme, um so mehr, da es mich an den Zauberer und Geisterbeschwörer erinnert, der uns durch die Höhen und Tiefen dieses zauberischen Wunderbaues, den die Meisten umsonst ergründet, mit kundiger Hand geleitete. So will ich mich beim Lesen des Konzerts jenes unvergefslichen Tages recht oft erinnern.

Leben Sie wohl, Verehrter und Lieber, und behalten Sie mich in gutem Andenken.

R. Schumann.

Heute trat ich mein 43. Lebensjahr an."

Nach dem deutsch-dänischen Kriege (1848—1850) erhielt die Festung Rendsburg anfangs 1851 eine österreichisch-preufsische Bundesgarnison, während in Hamburg und Altona längere Zeit eine österreichische Reserveabteilung stehen blieb. Im Lager der letzteren, besonders bei den ungarischen Regimentern, begeisterte der Violinvirtuose Eduard Reményi [1]) seine Landsleute durch den phantastischen Vortrag heimatlicher Volkslieder und Tänze. Ein junger Musiker aus Hamburg fand an dem abenteuerlichen Leben und Treiben des ungarischen Geigers solches Gefallen, dafs er, einem romantischen Zuge seines Innern folgend, sich mit Reményi zusammenthat, um dessen Vorträge

---

[1]) Liszt hat in seinem Buche „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" Reményi (geboren 1830 in Heves, gestorben 1898 in New-york) ein eigenes Kapitel eingeräumt. Er rühmt an ihm die Hingabe, mit der er sich an das Studium der klassischen Musik gemacht habe, fügt aber gleichzeitig hinzu, dafs Reményi, wenn er etwas von Bach, Beethoven oder Spohr gespielt, „mit verdoppeltem Aufschwung zu seinen Lassan und Friskas zurückkehre, gleichsam, als wolle er dem Publikum sagen: Seht doch, um wie vieles schöner doch die Musik ist, die wir Zigeuner machen!" — Heutzutage spielen die Zigeuner Reményis Bearbeitung des Volksliedes „Repülj fecském" (Fliege, Schwalbe!) mit derselben Begeisterung, wie zur Zeit des Wiener Kongresses die Melodien und Tänze der klassischen Zigeuner Bihary, Csermàk, Szabo etc. — Dabei soll nicht vergessen werden, dafs Reményis Spiel tiefes musikalisches Empfinden verriet; er steckte jedoch mit seinem ganzen Sein und Wesen so tief in der nationalen Musik seiner Landsleute, dafs bei der Beurteilung seiner Kunstleistungen stets daran gedacht werden mufste. Wie viel er selber von seinem feurigen Temperament hielt, geht aus den Worten hervor: „Werd' ich spillen heut Nocht Kraitzer-Sonate, dafs sich Horre flieg'n!"

auf dem Klavier zu begleiten. Der Geiger merkte alsbald, welch wertvolle Beihülfe ihm sein Begleiter gewährte, und da er sich zudem als wohlvertraut mit der klassischen Kammermusik legitimierte, so verabredeten die beiden eine gemeinschaftliche Konzertreise durch Norddeutschland. Auf dieser kamen sie im Frühjahr 1853 auch nach Hannover. Und als Reményi hörte, dafs Joachim, den er schon vom Konservatorium in Wien her kannte, daselbst anwesend sei, eilte er mit seinem Reisegefährten nach dessen Wohnung. Hier stellte er seinen Begleiter als „Johannes Brahms, vortrefflicher Musiker und Klavierspieler aus Hamburg“ vor.

Da Joachim sich hauptsächlich freute, den mit komischer Grandezza auftretenden „Kunstbruder“ wiederzusehen, wandte er sich erst im Laufe des Gespräches an den jugendlichen Besucher, der bis dahin die Nebenfigur abgegeben hatte. Nach einigen Fragen aber schon erregte die ganze Art und Weise des neuen Ankömmlings, besonders seine frischen und bestimmten Antworten, Joachims ganzes Interesse. Als man dann im Laufe der Unterhaltung auch auf die Komposition zu sprechen kam, setzte sich Brahms an den Flügel, um einige seiner Arbeiten vorzuspielen. Es waren Sätze aus der C-dur-Sonate, die nachher Joachim als Opus 1 gewidmet wurde, und das Scherzo, Opus 4. Joachim war ganz starr über das Gehörte und konnte sich vor Erstaunen gar nicht fassen, dafs ein ganz unbekannter junger Mensch schon so fertige Sachen mit sich herumtrüge. Als dann Brahms auch noch mit anderen Stücken herausrückte, darunter das Lied „O versenk“, hatte Joachim das bestimmte Gefühl, es mit einem Künstler zu thun zu haben, der berufen sei, Aufserordentliches zu leisten. „Es war dessen ausnahmsweises Kompositionstalent und eine Natur, wie sie nur in der verborgensten Zurückgezogenheit sich in vollster Reine entwickeln konnte; rein wie Demant, weich wie Schnee.“ — „In seinem Spiel ist ganz das intensive Feuer, jene, ich möchte sagen, fatalistische Energie und Präcision des Rhythmus, welche den Künstler prophezeien, und seine Kompositionen zeigen jetzt

schon so viel Bedeutendes, wie ich es bis jetzt noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen." [1])

Als Brahms seine Abschiedsvisite machte, sagte ihm Joachim: „Wie ich meinen Landsmann schon lange kenne und nun auch glaube Sie beurteilen zu können, vermute ich, dafs Sie es nicht allzulange mit Reményi aushalten werden; sollten Sie sich aber aus irgend einem Grunde von ihm trennen, so würde ich mich herzlich freuen, wenn Sie mich in Göttingen, wo ich die Sommermonate verbringe, aufsuchten; ich habe die gröfsten Sympathien für Ihre Künstlerschaft."

Die beiden fahrenden Musiker fanden durch Joachims Vermittlung Gelegenheit, sich in einem Konzert bei Hofe hören zu lassen, wo, wie Ehrlich in seinem Buche „Aus allen Tonarten" mitteilt, „der Geiger sehr gefiel, der Pianist weniger; sein Scherzo war kein Hofkonzertstück. Durch einen besonderen Zwischenfall ward die Weiterreise der beiden, anstatt nach Mitteldeutschland, wie ursprünglich beabsichtigt, nach Weimar gelenkt, wo damals Liszt noch in voller Thätigkeit wirkte, als Haupt und mafsgebender Leiter der musikalischen Fortschrittspartei. Reményi war nämlich der Bruder eines der thätigsten ungarischen Revolutionäre von 1848/49; er selbst hatte — nach seiner eigenen Erzählung — Görgey, den ungarischen Revolutionsfeldherrn, auf dessen Zügen nur als Geiger begleitet. Nun aber stand sein Name im „Schwarzen Buche"; der hannöversche Polizeipräsident Wermuth, dem die Hinkeldeysche Allmacht als Ideal vorschwebte, liefs ihn rufen und einem Verhör unterziehen; hierbei gebärdete sich Reményi so pathetisch, dafs ihm und seinem Begleiter der weitere Aufenthalt in der Stadt verboten und die Route nach Bückeburg vorgeschrieben wurde. Der Verfasser war damals hannöverscher Hofpianist; er brachte dem Polizeipräsidenten ein besseres Verständnis der Angelegenheit bei und erlangte eine Änderung der Befehle."

[1]) Die erste der beiden Äufserungen that Joachim in einem Briefe an H. Ehrlich, die zweite wahrscheinlich in einem solchen an die Gräfin Bernstorff.



2.

Der Leipziger Thomaskantor Adam Hiller sagt in seinen „Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler“: „Es ist einem Gelehrten keine Schande, Kenntnisse von der Musik zu haben; ebensowenig hat es je einem Tonkünstler geschadet, wenn er sich auch in anderen Wissenschaften umgesehen hatte.“ Ob Joachim diesen Ausspruch des alten Kantors, der ihn auf den berühmten Geiger Pisendel angewandt, gekannt hat, scheint fraglich. Allein in seinem unausgesetzten Verkehr mit bedeutenden Musikern, die im Besitz einer universellen Geistesbildung waren, hatte er den Wert einer solchen vollauf schätzen gelernt. So empfand er denn auch bald, dafs ihm die Aneignung einer höheren Geistesbildung nicht nur nicht hinderlich sein könne, sondern die unerläfsliche Vorbedingung sei für ein ungehemmtes Entfalten seiner geistigen und künstlerischen Kräfte.

Für unsere Zeit scheint die Behauptung gerechtfertigt, dafs ein vollständiges Erfassen der Kunst und ihrer Wesenheit nur durch jene Bildung zu erreichen ist, die den schaffenden oder reproduzierenden Künstler in den Stand setzt, sich innerlich geistig zu konzentrieren, um auf diese Weise das zu erreichen, was in früheren Perioden durch den „göttlichen Funken“ und unbewufste Naivetät der Kunstanschauung errungen werden konnte.

Das war der Grund, weshalb Joachim in den nächsten Jahren seine dienstfreien Sommermonate in Göttingen zubrachte. Durch seine Leipziger Lehrer Hering und Klengel hatte er eine so gründliche Vorbildung erfahren, dafs es ihm nicht schwer

wurde, den Vorlesungen auf der Universität zu folgen. Besonders interessierten ihn Waitzs und Ritters Vorträge über Geschichte und Philosophie. Wie er sich aber einerseits den ernsthaftesten Studien hingab, war er andererseits noch nicht blasiert genug, um nicht an dem fröhlichen Treiben der Göttinger Studentenschaft lebhaftes Gefallen zu finden. Bei den „Sachsen“ hat er als Conkneipant seinen Fuchsritt ebenso flott mitgemacht wie irgend ein anderer Bruder Studio im ersten Semester. Es verfehlte natürlich nicht, unter den Studierenden ein gewisses Aufsehen zu machen, dafs der „königliche Hof- und Staatskonzertmeister“ seine Kollegien fleifsig besuchte und das „schwänzen“ solchen überliefs, die mehr Talent dazu hatten. Dafs er aber sogar nach dem schweren Frühschoppen, wo besagter Fuchsritt gestiegen war, sich von dem Besuch seines Kollegs bei Waitz nicht abhalten liefs, ging ihnen doch über den Spafs. Er wird wohl in jener Vorlesung nicht viel Weisheit eingesogen haben, aber — er war zur Stelle!

Mittlerweile war Joachims Vorhersage in Erfüllung gegangen: Brahms hatte sich in Weimar, wo er einige Wochen Liszts Gast auf der Altenburg gewesen war, von Reményi getrennt. Der Einladung Joachims folgend, kam „Johannes Kreisler junior“, wie er sich damals zu nennen liebte, nach Göttingen, um in dessen Gesellschaft den Sommer in der Stadt der „Sieben“ zu verbringen. Hier rüstete Joachim seinen jungen Freund, der eine Schweizer- und Rheinreise antreten wollte, mit Empfehlungen an Robert Schumann in Düsseldorf aus, die von ihm im September 1853 abgegeben wurden. Darauf erhielt Joachim von dem Düsseldorfer Meister das lakonische Schreiben:

„Das ist der, der kommen mufste! R. Sch.“

Albert Dietrich erzählt in seinen „Erinnerungen an Johannes Brahms“, wie Schumann in einer Probe des Singvereins mit geheimnisvoller Miene und glückselig lächelnd auf ihn zukam und sagte: „Es ist jemand gekommen, von dem werden wir alle Wunderdinge erleben, Johannes Brahms heifst er.“

Und am 8. Oktober 1853 schrieb Schumann an Joachim:

„... Nur das glaube ich, dafs, wenn ich jünger wäre, ich vielleicht einige Polymeter auf den jungen Adler, der so plötzlich und unvermutet aus den Alpen dahergeflogen nach Düsseldorf, machen könnte. Oder man könnte ihn auch einem prächtigen Strom vergleichen, der, wie der Niagara, am schönsten sich zeigt, wenn er als Wasserfall brausend aus der Höhe herabstürzt, auf seinen Wellen den Regenbogen tragend, und am Ufer von Schmetterlingen umspielt, und von Nachtigallenstimmen begleitet. Nun, ich glaube, Johannes ist der wahre Apostel, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer, (.......?), auch nach Jahrhunderten noch nicht enträtseln werden.....

Hier lege ich auch etwas Neues bei, was Ihnen vielleicht ein Abbild von einem gewissen Ernst giebt, hinter dem oft eine fröhliche Stimmung hervorsieht. Oft waren Sie, als ich schrieb, meiner Phantasie gegenwärtig, was wohl zu der Stimmung beitrug. Sagen Sie mir alles, was Ihnen (?) zu schwer, wie ich denn Ihnen wirklich schon zum Geniefsen unmögliche Gerichte oder wenigstens Bissen vorgesetzt habe. Streichen Sie alles durch, was nach Unausführbarkeit schmeckt....

Mit vielen Grüfsen

Ihr

R. Sch.

Der junge Aar scheint sich im Plattland zu behagen; er hat einen älteren Wärter gefunden, der, mit solch jungem Aufflug umzugehen gewohnt, die wilden Flügelschläge zu sänftigen versteht und die Schwungkräfte nicht hindert. Auch ein treuer Hund, einer von echt deutscher Rasse, hat sich beigesellt, der den Aar auf seinen Spazierflügen begleitet und ihn durch allerhand Luftsprünge und Kunststücke zu belustigen sucht.“ —

Nach Hannover in sein Amts- und Dienstverhältnis zurückgekehrt, wandte sich Joachims Interesse wieder den Freunden in Weimar zu, die wiederzusehen er grofse Sehnsucht hatte. Vom

3. bis 5. Oktober 1853 sollte in Karlsruhe ein Musikfest stattfinden, das Liszt zu dirigieren versprochen und wobei der gröfste Teil der Lohengrin-Musik aufgeführt werden sollte. Vermutlich auf Liszts Veranlassung war an Joachim die Einladung ergangen, dabei als Solist mitzuwirken. Darüber schrieb er an Liszt am 9. September 1853:

„Lieber, verehrter Freund!

Die Zeit des Karlsruher Festes rückt immer näher, mit ihm die freudige Aussicht, Sie wieder zu sehen. Sie haben bis jetzt weder Tag noch Programm mir näher bestimmt, und ich erlaube mir daher, Sie um recht baldige Benachrichtigung zu bitten, wann ich in Karlsruhe einzutreffen habe. Schön wäre es freilich, wenn ich mir die Freude an der Reise verdoppeln könnte, indem ich sie mit Ihnen machte! Wollen Sie mir daher einen Ort bestimmen, an dem ich Sie treffen könnte, so wäre das aufserordentlich liebenswürdig von Ihnen. Es sollen, denke ich, schöne Tage werden in Karlsruhe; die ‚Weimarsche Schule' in voller Rührigkeit und Freudigkeit versammelt zu sehen, wird für mich auch ein anderes als blofs musikalisches Fest werden, und ich hoffe, wir jüngeren Genossen sollen einen herrlichen Sporn zu neuer Thätigkeit mit fortnehmen, wie wir gewifs alle die herzlichste Freude hinbringen!

Schreiben Sie bald ein Wörtchen der Antwort Ihrem beharrlich ergebenen

Joseph Joachim."

Von Interesse dürfte auch die Mitteilung des Briefes sein, den Bülow am 12. Oktober 1853 an seine Mutter schrieb:

„. . . . . Am Donnerstag reisten wir sechs junge Leute (Joachim, Cornelius, Pruckner u. s. w.) mit Liszt, der Fürstin Wittgenstein, Prinzefs Marie und deren Cousin Eugen W. nach Basel, wo Liszt Wagner Rendez-vous gegeben hatte. Du hattest mir geschrieben, Ihr würdet über Basel nach Karlsruhe reisen und dort am Sonnabend eintreffen. Grund

genug für mich, Euch da entgegenzukommen, noch dazu, da Ihr mir aufgetragen, Euch Briefe dahin poste restante zu adressieren. Wir hatten dort zwei schöne Tage. Liszt trank mit mir in Kirschwasser Brüderschaft. Samstagmittag fuhren wir, d. h. nur noch Wittgensteins, Liszt, Wagner, Joachim und ich nach Strafsburg (der Münster hat mir einen so erhebenden, einzig imposanten Eindruck gemacht, dafs ich jetzt noch darüber glücklich bin), von wo Joachim und ich die Rückreise zuerst nach Baden-Baden antraten, die anderen sich auf zehn Tage nach Paris begaben. . . .“

Die Stunden fröhlichen Zusammenseins nach den künstlerischen Thaten des Musikfestes, bei dem Joachim sein eigenes Konzert und die Chaconne von Bach gespielt hatte, waren wohligen Erinnerungen an die Weimarer Zeit Joachims gewidmet, und auch für die Zukunft wurden hochfliegende Pläne geschmiedet. Ein äufseres Zeichen für die hohe Wertschätzung und freundschaftliche Gesinnung, die Liszt damals für Joachim empfand, darf wohl darin erblickt werden, dafs der ältere Meister dem jüngeren in jenen Tagen das brüderliche „Du“ antrug.

In Strafsburg las Richard Wagner dem Weimarer Freundeskreise, dem Joachim für einige Wochen wieder angehörte, das Textbuch seiner Nibelungen vor, und Joachim war von der Grofsartigkeit dieser Dichtung so benommen, dafs er in heller Begeisterung darüber dem Meister seine Konzertmeisterdienste bei der ersten Aufführung des gewaltigen Werkes antrug. Wagner, der schon durch Liszt und seine Freunde von den aufserordentlichen künstlerischen Leistungen Joachims gehört hatte, war von Anfang an von dem ernsten Wesen und hohen Sinn des jugendlichen Geigenmeisters sehr eingenommen gewesen. Nun wurde er durch dessen Anerbieten so gerührt, dafs auch er ihn bat, sich ihm gegenüber des vertraulichen „Du's“ zu bedienen. Man trennte sich allseitig in der festen Zuversicht, dafs die nächsten Jahre schon die Erfüllung der

umfangreichen Pläne mit sich bringen würden, die in Basel und Strafsburg ausführlich besprochen worden waren[1]).

In Hannover fand Joachim eine Aufforderung Berlioz' vor, ihn durch seine solistische Mitwirkung bei einem Konzert in Braunschweig zu unterstützen. Darüber schrieb Berlioz am 26. Oktober 1853 an Liszt:

„Cet excellent Joachim est venu jouer deux morceaux au concert d'hier et son succès a été grand, et je m'applaudis d'avoir procuré cette bonne fortune aux amateurs de musique de Brunswick qui ne le connaissaient pas."

Unmittelbar darauf reiste Joachim nach Düsseldorf zur Mitwirkung in einem Konzert, dem die beiden folgenden Briefe vorangegangen waren:

„Teurer Freund,

Vieles habe ich Ihnen mitzuteilen, erstens viele Grüfse von meiner Frau und mir, dann eine Einladung des Konzert-Komitees, die auch mit von uns ist, ob Sie uns nicht zum 1. Konzert am 27. Oktober mit Ihrer Gegenwart erfreuen wollten und ob Sie vielleicht für diese Zeit mit unserer Behausung fürlieb nehmen? . . . Gern möchten wir auch in diesem Konzerte die Hamlet-Ouverture aufführen und würde das Programm etwa so sein: Ouverture zu Hamlet, Konzert (vielleicht von Mendelssohn), Gesangstück, Violinsatz, und Walpurgisnacht von M. Wie schön, wenn Sie Ihre Zustimmung gäben! Auch des geschäftlichen Teiles mufs ich erwähnen, des Honorars (10 Friedrichsdor), das freilich kein verhältnismäfsiges, und nach Mafsgabe der beschränkten Verhältnisse kleinerer Städte zu beurteilen ist.

Wie gern hätten wir Sie gestern unter uns gewünscht!

---

[1]) Wie bekannt, kam es nicht zur Mitwirkung Joachims bei der Aufführung des Nibelungenringes. Jenes Zusammensein blieb vielmehr das erste und einzige, wenn man die flüchtige Begrüfsung der Beiden abrechnet, als sie sich dreifsig Jahre später, gelegentlich der Ernennung des Bayreuther Meisters zum Mitglied der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, wiedersahen.

Es war ein Freudentag, der Geburtstag meiner Frau. Ich habe sie überlistet mit einem Flügel, dann auch mit einigen Kompositionen. Es hat sich bestätigt, wie Sie mich schon vermuten liefsen, dafs ich eine Ouverture zu „Faust“ komponiert habe, dann auch ein Konzertstück für Pianoforte mit Orchester, und eine Phantasie für Violine mit Orchester, bei der ich indes während des Schaffens mehr an Sie gedacht. Ich sende sie mit; es ist mein erster Versuch. Schreiben Sie mir, was daran vielleicht nicht praktikabel. Auch bitte ich, die Bogenführungen bei Harpeggien, wie überhaupt, mir in dem Manuskripte zu bezeichnen, und mir die Partitur dann für einige Tage zurückzuschicken. Die Kadenz ist nur eine vorläufige: sie scheint mir zu kurz, und ich denke sie später durch eine gröfsere zu ersetzen.

Oft denken wir Ihrer und der letzten verlebten Stunden! Möchten sie sich bald erneuen!

Mit herzlichen Grüfsen

Ihr

D., den 14. Sept. 1853. Robert Schumann.“

„Düsseldorf, d. 13. Okt. 1853.

Lieber Joachim,

Sie erhalten hier das Konzert; möge es Sie anmuten! Es scheint mir leichter, als die Phantasie, auch das Orchester mehr in Thätigkeit. Es sollte mich nun sehr freuen, wenn wir es im ersten Konzerte hier hören könnten, über das ich überhaupt einige Vorschläge vorbringen will. So würden auch wir alle bitten, statt des Mendelssohnschen Konzertes lieber Ihr eigenes zu spielen. Nun habe ich noch einen Vorschlag; ich möchte Ihre Hamlet-Ouverture im zweiten Konzerte aufführen, deshalb, weil Sie im 1. gegenwärtig sind als Virtuos und das wie eine captatio benevolentiae aussähe (freilich nur einigen Dummköpfen) und auch deshalb, weil dann zwei Werke jüngerer Komponisten, wenn sie sich auch nicht zu schämen brauchen, zu Anfang des Konzerts kämen, und uns überhaupt ein Werk eines bekannten grofsen Meisters

noch fehlt. So würde ich mit der Egmont-Ouverture anfangen, dann käme mein Konzert, dann eine Gesangnummer, dann Ihr Konzert, und im zweiten Teil die Walpurgisnacht. So rundet sich das Programm viel schöner. Geben Sie mir denn darüber recht bald Nachricht! Auch erinnere ich Sie an Ihr Versprechen, einige Ihrer neuen Kompositionen mir mitzuteilen, von denen mir Brahms schon allerhand Auszüge gegeben hat.

Auch ich war fleifsig in der letzten Zeit; ich habe vier märchenartige Stücke für Klarinette, Viola und Klavier gemacht, die den K. Hannöverschen Hof- und Staats-Konzertmeister sehnsüchtig erharren, um gehört zu werden. Johannes scheint sehr fleifsig; auch hat er seit drei Tagen seine Spielkunst zu steigern gesucht, vielleicht durch meine Frau angespornt. Wir waren gestern erstaunt, ihn zu hören; es war ein ganz anderes. Er ist im stande, die Erde in wenigen Tagen zu umschiffen.

Neulich brachte ich beim Glas Wein eine Gesundheit aus in Charadenform. Drei Silben: die erste liebte ein Gott, die zwei andern lieben viele Leser, das Ganze lieben wir alle; das Ganze und der Ganze soll leben [1]).

So grüfsen Sie denn beide und lassen von sich und sich hören.

In Freundschaft zugethan R. Sch.

Ich habe angefangen, meine Gedanken über den jungen Adler zu sammeln und aufzusetzen; ich wünschte gern, ihm bei seinem ersten Flug über die Welt zur Seite zu stehen. Aber ich fürchte, es ist noch zu viel persönliche Zuneigung vorhanden, um die dunkeln und hellen Farben seines Gefieders ganz klar vor Augen zu bringen. Habe ich sie beendigt, so möchte ich sie seinem Spiel- und Kampfgenossen, der ihn noch genauer kennt, mitteilen, was vielleicht schon in einigen Tagen sein wird.

---

[1]) Jo, Achim = Joachim.

Am 14.

Ich habe den Aufsatz beschlossen und leg' ihn bei. Ich bitte ihn mir so bald als möglich zurückzuschicken, auch die Partitur des Konzertes, aus der noch die Stimmen zu schreiben sind." —

Von den Schumannschen Kompositionen für Violine, die in den beiden Briefen berührt werden, ist die Phantasie Joachim zugeeignet, der sie, wie der Komponist an Strackerjahn schrieb, in jenem Konzert am 27. Oktober 1853 in Düsseldorf zum erstenmal „in ganz bezaubernder Weise" gespielt hat. Das Violinkonzert ist unveröffentlicht geblieben; das Manuskript ist in Joachims Besitz.

In Düsseldorf wurde Joachim von den dortigen Freunden der herzlichste Empfang zu teil, und wie die Kinder freuten sie sich auf die Überraschung, die dem lieben Gast zugedacht war. Schumann hatte nämlich den jungen Freunden in froher Laune vorgeschlagen, gemeinschaftlich eine Sonate für Klavier und Geige zu komponieren; Joachim sollte dann erraten, von wem jeder Satz wäre. Dietrich begann die Sonate mit einem Allegro in A-moll, Schumann folgte mit einem Intermezzo in F-dur, darauf Brahms mit einem Scherzo in C-moll, das er später in einem seiner Klavierquartette wieder benutzt hat, und das Finale in A-moll, in Dur schliefsend, fiel wieder Schumann zu. Joachim, der hierauf mit Frau Klara dem Komponisten-Kleeblatt die Sonate vorspielte, erkannte natürlich sofort den Autor eines jeden Satzes. Joachim besitzt das Manuskript des interessanten Stückes, das von Schumanns Hand folgende Widmung trägt:

„F. A. E.[1])

„In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schrieben diese Sonate Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich."

---

[1]) F, A, E sind die Noten der Hauptthemen, welche den verschiedenen Sätzen der Sonate zu Grunde liegen und zugleich die Anfangsbuchstaben von Joachims damaliger Devise: „Frei, aber einsam!"

Anfangs November 1853 schrieb Schumann an Joachim:

„Vielen Dank, lieber Joachim, für Ihren Brief und die höchst sorgsam bezeichnete Stimme, die ich mit grofsem Interesse und mit Staunen über manche Applikatur in meiner Partitur eingetragen . . .

. . Den beiliegenden Brief teilen Sie Johannes mit. Er mufs nach Leipzig. Bewegen Sie ihn dazu! sonst verstümmeln sie seine Werke; er mufs sie dort selbst vorführen. Es scheint mir dies ganz wichtig. . .

Wir gehen heute nach Bonn, und in etwa 12 Tagen nach Holland, — und, um noch etwas Ernstes hinzuzufügen, bald von Düsseldorf ganz fort. Es hat sich entschieden, was ich längst im Sinne hatte. Wir sind dieses pöbelhaften Treibens müde. Ich habe (obwohl durch dritte Hand) einen Antrag aus einer Stadt, wohin überzusiedeln längst mein und meiner Frau Wunsch war. Wir würden dann freilich weit auseinander kommen. Wir bleiben indes noch bis Juli hier.

Dies alles ist nur für Sie und Brahms. Nun leben Sie wohl, geliebter Freund und schreiben Sie vor unserer holländischen Reise noch einmal, auch Johannes, dieser Schreibefaulpelz!

R. Sch."

Wie herzlich Schumanns Interesse für Joachim auch in solchen Angelegenheiten war, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Künstlerschaft standen, bezeugt der bis jetzt unveröffentlicht gebliebene Brief:

„Lieber Kriegskamerad!

Nachdem ich in der vorigen Woche einige 20-Pfünderladungen in das feindliche Lager geschickt, ist einige Ruhe eingetreten. Noch gestern hörte ich, dafs ein anderer Kriegskamerad von den bösen Feinden heimlich angestellt worden wäre, mich mittelst einer unterirdischen Mine in die Luft zu sprengen, worauf besagter Kamerad aber durch seinen Gesichtsausdruck geantwortet hätte, er möchte *sie* lieber in die Luft sprengen. Ist das nicht lustig? Aber sollte Ihnen

Lieber Moser

Sie bitten mich um Auskunft über ein als Manuscpt. in meinem Besitz befindliches Violinconcert von Rob. Schumann. Ich kann nicht ohne Bewegung davon sprechen: stammt es doch aus dem letzten Halbjahr vor dem Ausbruch der Geisteskrankheit des theueren Meisters und Freundes, (Düsseldorf, 11. September – 3. Oktober 1853 steht auf dem Titelblatt)!

Der Umstand, daß es nicht veröffentlicht worden ist, wird Sie

schön zu dem Schluß bringen ließ
daß man es seinen vielen herrlichen
Schöpfungen auch ebenbürtig an
die Seite stellen kann. Ein neues
Violinconcert von Schumann – mit
welchem Jubel würde es von allen
Kollegen begrüßt worden sein!
Und eben diese strenge gewissenhafte
Freundessorge für den Ruhm des
geliebten Freundes war einer
Publikation des Werkes zuwider, so viel
umworben es auch von Verlegern
war.

Es muß aber leider gesagt wer-
den, daß es eine gewisse Ermattung,

welcher geistige Energie noch etwas abzuringen sich bewußt, nicht verkennen läßt. Einzelne Stellen, (wie könnte das anders sein!) legen wohl von dem tiefen Gemüth des Schaffenden Zeugniß ab; um so bedeutender aber ist der Contrast mit dem Werk als Ganzes.

Der erste Satz "In kräftigem nicht schnellem Tempo", überschrieben, D moll, C, hat etwas aufgeregt Hastiges, Eigensinniges, bald heftigen Anlauf nehmend bald trotzig stockend; im ersten Tutti wird eine Scala zu einem zweiten wilden Thema von weicher schöner Stimmung hinleitend: echt Schumannsch! Aber dieses Moment

mit zu rasch erzielenden Ausdruck,
und macht sich allmälig zu schwungvoller
Bewegung, um ~~die erreichende~~ gewinnend in höchste-
gen Sinne zu lenken, die Auswahl
des gewollten glänzenden Abschlusses
der Solo-Stimme vor dem zweiten
Tutti nicht gewähren, weil der Violin-
satz oft schwer spielbar ist ohne
wirkungsvoll zu sein. Das zweite
Tutti wiederholt in F dur den Anfang.
Im darauf folgenden Solo, das sich zu
intim für ein ~~Violin~~concert in der
Ausführung erscheint, ist ein schön
angelegter Orgelpunkt auf der Domi-
nante der Haupttonart hervorzuheben-
[...]. Es kommen schöne und bedeutende

wirken, kommt aber kaum zu voller Geltung, weil die Anlage der Violine und die Instrumentation die Steigerung nicht genügend unterstützen.

Tief, eigenthümlich und gemüthvoll, hebt der zweite Satz („langsam" überschrieben) einleitend an, zu einer ausdrucksvollen Melodie der Violine führend. Ließe sich das selige Träumen doch festhalten – herrlicher Meister! So warm, so innig – Also nur ja! Aber die blühende Phantasie, wie blutet das Herz es zu gestehen, weicht kränkelnder Grübelei; der Fluß stockt, windet sich schmerzlich

weiter und, als hätte sich der
Componist selbst aus diesem Grau
der Reflektion hinaus, rafft
er sich zu einem das Tempo stei-
gernden Übergang in den letzten
Satz auf, einem Polonaise-
artigen Dreivierteltakt,
lebhaft doch nicht schnell über-
schrieben. Das Hauptthema
setzt schwungvoll ein, wird
jedoch in der Entwicklung monoton,
wieder die typische charakter-
istische Klarheit des Rhythmus
annehmend. Auch in diesem Satz
fehlt es nicht an interessanten

Einzelheiten; so ist das z. B. an-
empfunden wie Anschließungen an das
herrliche Adagio mit dem gang-
haften Hauptmotiv des Finale
in Gegensatz gebracht worden.
Man kommt auch hier kein
freies Gefühl großen Genusses
auf. Man merkt, daß Gewohnheit,
mehr als freudiger Aufschwung
zur Entwicklung antreibt: Wie-
derholungen setzen ermüdend ein, und
die glänzend gemeinten Figurationen
springen der Solo-Violine unge-
wohnter, wirkungsloser Arbeit ab.

Sie werden sich, lieber Moser,
nun ich Ihren Wunsch erfüllt habe
etwas über das Concert mit-
zutheilen, erklären warum Sie
mich öfter zu mahnen hatten.
Läßt man doch ungern die
Kritteleien da walten, wo man
von ganzem Herzen zu lieben
und zu verehren gewohnt ist!

Seien Sie freundschaft-
lichst mit den besten Wünschen
für die Ferien gegrüßt
von Ihrem sehr ergebenen

Joseph Joachim

Berlin,
d. 5ten August
1898

etwas von der Verschwörung[1]) bekannt sein, so möchte ich's recht gerne wissen.

Noch ist mir und meiner Frau etwas Tragikomisches passiert. Wir haben einen Freund, an dem wir vielen Teil nehmen. Dieser hatte nun meiner Frau mit einem gewissen Ernst gesagt, dafs in den vorigen Tagen sich etwas entschieden hätte, was für sein ganzes Leben von Bedeutung wäre. Meine Frau kam etwas bestürzt zu mir und deutete an, dafs das wohl eine zurückgegangene Bräutigamschaft wäre, worin ich auch mit einigen Verwünschungen einstimmte. Endlich kurz darauf kamen andere Botschaften und — denken Sie — mit der entgegengesetzten Versicherung, dafs es eine gewonnene wäre — worauf uns denn die Schuppen von den Augen fielen und wir klar sahen, was wir längst gesehen hatten — und so wurden nun unsere Glückwünsche doppelte. Lieber Joachim, ich werde eine Hochzeitssymphonie komponieren mit einem Violinsolo und als Intermezzo mit einem Märchen; ich werde darauf schreiben: „Diese Symphonie gehört dem Joachim", ich werde manches hineinweben, auch Ihr unzähliges Fortreisenwollen in Bonn, und das andere in Düsseldorf, was gute musikalische crescendos giebt, und Ihr oft gänzliches Verschollensein in Düsseldorf, wo wir Sie wie Franklin suchten; kurz, meine fünfte soll's werden, aber nicht in C-moll, sondern in E-dur, und ohne ein langes Adagio.

Nun geben Sie mir die Hand; versprechen Sie die Hochzeit, so ich die Musik dazu. Sie Schelm! Uns so zu überraschen!

Vieles möcht' ich noch schreiben. Aber ich bin nun zu lustigem Accord geraten, aus dem ich nicht heraus kann. Darum Adieu, lieber Bräutigam!

[Den 21. Nov. 1853.] R. Sch."

Der Inhalt des vorstehenden Briefes bezieht sich auf ein

---

[1]) Geheime Pläne, die auf Schumanns Entfernung aus seiner Stellung in Düsseldorf hinzielten.

Gerücht, dem zufolge sich Joachim mit einer befreundeten jungen Dame verlobt hätte; es entbehrte aber jeder thatsächlichen Unterlage und Begründung.

Den Winter 1853 auf 54 verbrachte Brahms bei Joachim in Hannover, und auch Bülow war während desselben einige Wochen sein Gast. Dafs er sich trotz alledem immer noch in Hannover nicht heimisch fühlte, geht aus allen Briefen Bülows an seine Mutter aus jener Zeit hervor. So schreibt er im Dezember: „Joachim langweilt sich hier — kennt keinen Menschen und sehnt sich fort. Es ist unbeschreiblich tot hier. Er hat viel Zeit für sich; das ist das Gute. Ich möchte jetzt lieber in Berlin sein oder in Dresden. Freilich Joachim! Aber wir ennuyieren uns hier im Duett.“ — „In einigen Tagen will mich Joachim der Hofdame Gräfin Bernstorff vorstellen, die nach seinem Urteil die am meisten musikalische, liebenswürdigste und geistvollste Hofpflanze sein soll, woran ich nicht zweifle. Aber — kann das Joachim? d. h. pafst es sich, dafs er mich zu einer unverheirateten Dame so hinführt? Das möchte ich bald von Dir erfahren!“

Und am 1. Januar 1854 schreibt Bülow aus Braunschweig an Raff: „Joachim arbeitet an einer wahrhaft genialen Ouverture (man mufs nächstens eine bessere Bezeichnung erfinden) zu Grimms Demetrius. Um ihn nicht zu sehr darin zu stören, habe ich eigentlich die Exkursion hierher gemacht.“

Wie lebhaft übrigens Joachims Verkehr mit Weimar blieb, bezeugen die beiden folgenden Briefe:

„Am 29. Dezember 1853.

Lieber Liszt!

Auf Deinen mir von Brahms mitgeteilten Wunsch kann ich Dir nun endlich die Partitur meiner Hamlet-Ouverture senden; verfüge darüber wie Du willst, Steuermann, dessen Lenkung ich willig folge. Bülow ist seit mehreren Tagen hier, aufgeweckt und tapfer wie immer; wir haben uns des Wiedersehens herzlich gefreut und Deiner oft gedacht. Er reist abends nach Braunschweig und kommt dann wohl am

2. Jänner wieder, um am 7. in einem Konzerte hier die Weber-Polonaise und eine Deiner Rhapsodies hongroises mit Orchester zu spielen; die letztere mufs reizend originell klingen, mit ihrer hellen Instrumentierung.

Von mir ist wenig zu sagen: Ich habe, was den musikalischen Teil meiner Existenz anlangt, zwei Ouverturen-Skizzen liegen, ohne vor Geschäftigkeit zum Ausarbeiten zu gelangen; über den menschlichen, nicht specifisch musikalischen Teil meines Seins teile ich Dir nichts mit, in der Aussicht, Dich Anfang des nächsten Jahres zu sehen, denn sicherlich werde ich am 12. nicht nach Leipzig gehen, ohne den festen Vorsatz, Dich in den darauffolgenden Tagen, und wär's nur auf einen halben Tag, in Weimar zu besuchen. Wie freue ich mich darauf! Ich fühle mich hier bodenlos vereinsamt.

Bleibe mir im neuen Jahre gut, wie zuvor, trotz meiner vielen unausstehlichen Seiten, die ich mir nicht verberge; das wünsche ich mir. Was könnte ich Dir wünschen, zu dessen geistigem Reichtum Tausende hinaufblicken!

Dir immer und ewig mit allen Kräften zugethan, verbleibe ich auch heute

Dein treu ergebener

Joseph Joachim.

Grüfse Reményi, Cornelius, Cossmann und alle Freunde Deines Hauses."

„Am 9. Januar 1854.

Lieber Liszt!

Du hast aus meinem letzten Schreiben erfahren, dafs ich Dich auf jeden Fall am Freitag, den 13., besuchen wolle, und natürlich habe ich seitdem meinen Vorsatz nicht geändert. Ich werde mit Vergnügen die mir zugedachte Ehre annehmen und in der Soiree bei Hofe gerne ein Stück spielen. Dafs Du begleiten willst, macht mir die Sache zu einem Fest. Wenn ich etwas vorschlagen soll, so wäre es das: die Raff-sche Schweizer-Ekloge bei dieser Gelegenheit vorzuführen, welche ich in diesen Tagen mit grofser Freude über die vor-

zügliche Anordnung der Motive mit Hans (von Bülow) gespielt habe. Hättest Du aufserdem zu der ungarischen Rhapsodie von Liszt Lust, die ich mit Stolz die meine nennen darf? Natürlich kann bei alledem nur von Vorschlägen meinerseits die Rede sein, die allemal gerne der gewichtigen Hauptnote Deiner Meinung Platz machen. Hans hat mit wahrhaft imponierender Virtuosität vorgestern Abend Deine Weber-Polonaise und die Rhapsodie mit Orchester gespielt, deren Feinheiten in schönster Weise zur Geltung kamen. Die Freiheit der Form in der letzteren hat etwas so Fesselndes, dafs selbst die eingefleischtesten ‚Klassiker' mit wahrer Liebe mitzigeunerten.

Hans reist morgen mit nach Leipzig, wo ich am 12. die Schumannsche Fantasie und mein Violinkonzertstück spiele. Du siehst, ich lege es auf Popularität beim Gewandhaus-Publikum an.

Am 13. also auf Wiedersehen; auf dahin sei alles verspart, was ich Dir noch mitzuteilen hätte.

Von Herzen Dein

Joseph Joachim."

Von Leipzig und Weimar wieder an die Stätte seiner amtlichen Wirksamkeit zurückgekehrt, hatte Joachim die innige Freude, Robert Schumann begrüfsen zu können, der mit seiner Frau nach Hannover gekommen war, um einer Aufführung seines „Paradies und Peri" beizuwohnen und mit den jungen Freunden Joachim, Brahms und J. O. Grimm[1]) einige frohe Tage zu

[1]) Julius Otto Grimm, geb. 1827, ein ebenso feinsinniger wie hochgebildeter Musiker, war schon in Weimar mit Joachim bekannt geworden, zu dessen vertrauten Freunden er heute noch gehört. Auch zu Schumann trat er in engere Beziehungen, worüber die Broschüre seines Freundes A. Dietrich „Erinnerungen an J. Brahms" nähere Aufschlüsse giebt. Grimm lebte einige Jahre als Musikdirektor in Göttingen und wirkt seit 1860 in Münster i. W., wo er die hervorragendsten Ämter bekleidet. Von seinen Kompositionen haben besonders zwei „Suiten in Kanonform" für Streichorchester grofse Anerkennung gefunden.

verleben. Schumann hatte Joachim sein Kommen durch folgenden Brief angekündigt:

„Düsseldorf, den 6. Jan. 1854.

Zum neuen Jahr den ersten Grufs, lieber Joachim! Möge es uns oft zusammenführen! Nun bald, hoffe ich. Sie wissen wohl von dem Antrag des Herrn MD. Hille, den ich sehr gern annehme. Doch verändert dies die früher zwischen uns besprochene Zeiteinteilung. Wir möchten nun den 19. abreisen, zum 21. konzertieren, und dann bis zur Aufführung der Peri den 28. in Hannover bleiben, was alles sehr schöne Aussichten sind. In der Pause vom 21.—28. hoffen wir auch nicht müfsig musikalisch sitzen zu bleiben und könnte man vielleicht eine Soiree dem Publikum darbieten. Doch darüber später noch.

... Nun — wo ist Johannes? Ist er bei Ihnen? Dann grüfsen Sie ihn. Fliegt er hoch — oder nur unter Blumen? Läfst er noch keine Pauken und Drommeten erschallen? Er soll sich immer an die Anfänge der Beethovenschen Symphonien erinnern; er soll etwas Ähnliches zu machen suchen. Der Anfang ist die Hauptsache; hat man angefangen, dann kommt einem das Ende wie von selbst entgegen; grüfsen Sie ihn — ich schreibe ihm noch selbst in diesen Tagen.

Auch von Ihnen hoffe ich bald Neues zu sehen, am liebsten zu hören. Auch Sie sollten sich der obengenannten Symphonieanfänge erinnern — aber nicht vor dem Heinrich und Demetrius.

Ich komme immer in guten Humor, wenn ich Ihnen schreibe; eine Art Arzt sind Sie für mich.

Adieu!

Ihr

R. Sch."

Es waren Stunden reinster, ungetrübtester Freude, die die jungen Künstler in Gesellschaft des „Herrlichen" verbrachten, deshalb so unvergefslich, weil sie alle Schumann noch niemals in so vergnügter Stimmung und mitteilsamer Fröhlichkeit ge-

sehen hatten. Die Junggesellenwohnung Joachims war damals der Schauplatz so mancher Allotria, die die Jüngeren miteinander trieben und an denen sich der Meister mit innigem Behagen ergötzte. Als eines Abends die fröhliche Stimmung eine Höhe erreicht hatte, die eine Abkühlung nötig erscheinen liefs, entfernte sich Joachim von seinen Gästen unter dem Vorwand, dafs er sich von seinen Wirtsleuten den Hausschlüssel holen müsse, um für alle Fälle gerüstet zu sein. Die Zurückbleibenden hatten aber nicht lange Zeit, sich über den wunderlichen Einfall ihres Freundes auszusprechen, denn schon nach wenigen Minuten erschien Joachim wieder, einige Flaschen Champagner im Arm tragend, die er bei einem benachbarten Weinhändler erstanden hatte. An jenem Abend wurde der perlende Wein „Hausschlüssel" getauft, und dieser Name ist ihm bei den Beteiligten geblieben.

In einem öffentlichen Restaurant, wo sich die drei Freunde mit Schumann zu einem Abschiedstrunk vereinigt hatten, der notwendigerweise in einigen Flaschen „Hausschlüssel" gipfelte, wurde der wortkarge Tondichter geradezu redselig. So erzählte er den lauschenden Jüngern von seinem eigenen künstlerischen Entwicklungsgang und den Ungeschicklichkeiten und Mifsgriffen, die ihm passiert waren, als er für Orchester zu schreiben angefangen hatte. Speciell gedachte er dabei der für Hörner und Trompeten gesetzten Einleitungstakte zu seiner B-dur-Symphonie, die in der ursprünglichen Fassung eine gar nicht beabsichtigte, aber deshalb um so komischere Wirkung machten. Um nun den Freunden die Wirkung dieser Stelle drastisch zu veranschaulichen, sang ihnen der sonst so schweigsame Mann, unbekümmert um die erstaunt aufhorchenden Fremden im Lokal, die ersten fünf Noten des Themas mit lauter Stimme vor, hierauf die zwei folgenden dumpf und geprefst, als wollte er gestopfte Hörner imitieren, und den letzten Ton wieder mit der gröfsten Kraft.

Niemand konnte ahnen, dafs das Verhängnis so bald über Schumann hereinbrechen sollte! Er war, ungemein angeregt durch den Verkehr mit seinen jungen Kunstgenossen, in bester

Stimmung nach Düsseldorf zurückgekehrt und hatte am 6. Februar 1854 noch an Joachim geschrieben:

„Lieber Joachim,

Acht Tage sind wir fort und noch haben wir Ihnen und Ihren Gesellen kein Wort zukommen lassen! Aber mit sympathetischer Tinte habe ich Euch oft geschrieben und auch zwischen diesen Zeilen steht eine Geheimschrift, die später hervorbrechen wird.

Und geträumt habe ich von Ihnen, lieber Joachim; wir waren drei Tage zusammen — Sie hatten Reiherfedern in den Händen, aus denen Champagner flofs, — wie prosaisch! — aber wie wahr!

Oft haben wir der vergangenen Tage gedacht; möchten bald neue solche kommen! Das gütige Königshaus, die treffliche Kapelle, und die beiden jungen Dämonen, die dazwischen springen — wir werden's nicht vergessen. . . .

Die Musik schweigt jetzt — wenigstens äufserlich. Wie ist es bei Ihnen?

Die Leipziger haben sich nach Ihrem Phantasiestück gescheiter gezeigt, als diese prosaischen Schlendrian-Rheinländer. Ja, ich glaub' es auch — die Virtuosenraupe wird nach und nach abfallen und ein prächtiger Kompositionsfalter herausfliegen. Nur nicht zu viel Trauermantel, auch manchmal Distelfink! Wann reisen Sie nach Leipzig? Schreiben Sie mir's! Ist die Demetrius-Ouverture fertig?

Die Cigarren munden mir sehr. Es scheint ein Brahms-scher Griff zu sein, und, wie er pflegt, ein sehr schwerer, aber wohlschmeckender! Jetzt seh' ich ein Lächeln über ihn schweben.

Nun will ich schliefsen. Es dunkelt schon. Schreiben Sie mir bald — in Worten und auch in Tönen!

R. Sch.

Meine Frau grüfst. Auch an Hrn. Grimm einen Grufs. Er scheint seinem Namen nicht zu entsprechen."

Bald aber stellten sich jene Anzeichen heftigster nervöser

Aufregung bei Schumann ein, die am 27. Februar 1854 zu der traurigen Katastrophe führten, dem Sprung in den Rhein!

Das fürchterliche Ereignis hat Joachim bis ins innerste Mark erschüttert, denn seit Mendelssohn hatte er sich zu keinem Künstler und Menschen wieder so hingezogen gefühlt, wie zu der poetischen Natur Schumanns. In dieser ängstlich besorgten Stimmung schrieb er an Dietrich, der ja in Düsseldorf Zeuge des tragischen Vorfalls gewesen war:

„Lieber Freund!

Immer machte ich mir die letzten Tage her die künstlerische Sorge, Schumann wäre mir meiner letzten Arbeit wegen ungünstig gestimmt und könne sich deshalb nicht entschliefsen, mir zu schreiben, wie sie ihm gefallen, obgleich ich mir es mit meinem reinen Willen bei jeder Arbeit und mit seiner Milde im Urteil gar nicht zusammen zu reimen wufste.

Nun lese ich eben die ‚Kölnische Zeitung', und meine künstlerische Sorge verwandelt sich in die noch ernstere um das Wohl des teuren Freundes und Meisters.

Lieber Dietrich, wenn Du an Brahms und an mich nur irgend in Freundschaft gedenkst, so erlöse uns von Kummer und schreibe doch augenblicklich, ob es denn wirklich so schlimm um Schumann steht, wie die Zeitung sagt, und gieb uns immer Kunde, sobald eine Veränderung in seinem Zustand eintritt. Es ist zu traurig, meilenweit getrennt Sorge zu empfinden um das Leben von jemand, an den wir mit unsern besten Kräften gebunden sind. Ich kann die Stunde kaum erwarten, die mir Nachricht von ihm bringt; mir ist ganz wirr vor Schreck!

Schreib' bald!

Dein J. Joachim."

Brahms, der durch keinerlei Verpflichtungen an Hannover gebunden war, reiste sofort nach Eintreffen der Unglücksbotschaft nach Düsseldorf; Joachim und Grimm folgten ihm einige Tage später nach; um der schwerbetroffenen Gattin des Unglücklichen

trostreich zur Seite zu stehen. Leider konnte sich Joachim nur einen Aufenthalt von wenigen Tagen in Düsseldorf gönnen, denn Abmachungen mit Berlioz, der mehrere seiner gröfseren Werke in Hannover zur Aufführung bringen wollte, trieben ihn dahin zurück.

Auch Bülow war um jene Zeit wieder bei Joachim in Hannover und schrieb darüber am 17. März 1854 an seine Schwester:

„Joachim holt mich am Dienstag von Braunschweig ab, um mit mir nach Leipzig zu reisen, wo er eingeladen ist, am Donnerstag seine Hamlet-Ouverture zu dirigieren [1]). Über Joachims musikalische Natur bin ich noch nicht blasiert, und ich freue mich so unendlich, wenn ich etwas habe, worüber ich noch nicht abgestumpft bin."

Für den Sommer 1854 hatte Joachim von Richard Wagner eine Einladung erhalten, an dem Musikfest in Sitten teilzunehmen; nach den vielfachen Anstrengungen und Aufregungen des Winters jedoch zog er es vor, musikalischen Veranstaltungen aus dem Wege zu gehen. Er verbrachte die Sommerferien bei seinen Angehörigen in der Heimat, die er längere Zeit nicht gesehen hatte. Freilich, Ferien im landläufigen Sinne hat er sich auch dort nicht gestattet, wie ihm denn bis auf den heutigen Tag das Wort nur gleichbedeutend ist mit der „Befreiung von Verpflichtungen anderen gegenüber". Dafs ihn die eigenartigen Klänge der heimatlichen Zigeunermusik zu künftigen schöpferischen Arbeiten anregten, sei hier nur flüchtig vorausbemerkt, wie es auch einem späteren Kapitel vorbehalten sei, die Einflüsse, die die ungarische Nationalmusik auf ihn ausgeübt hat, nachzuweisen. Der folgende Brief deutet jene Einwirkungen auch schon leise an:

„Hannover, am 16. Nbr. 1854.

Lieber Liszt!

Die beiliegenden gedruckten Noten liegen schon die längste Zeit gepackt bei mir — und noch immer habe ich

---

1) Die Ouverture erfuhr ein gänzliches Fiasko, denn sie wurde seitens des Gewandhauspublikums mit eisiger Kälte aufgenommen.

eine Art Scheu, sie nach Weimar zu senden. Gedruckt und mit so gewichtiger Dedikation lassen die Dinge anderes hoffen, als man findet. Mir war es, als ich von euch aus Weimar schied, darum zu thun, euch mit meinem innersten Ausdruck zu sagen, dafs ich nicht aus euerm Andenken verklingen möchte; leider war die Stimmung der Ouverture damals meine wahrste Empfindung — und auf Kosten der Schönheit hat sie sich breit genug gemacht. So nehmt denn Konzert und Ouverture, wie sie sind, als ein höchst getreues, ungeschmeicheltes Porträt eines alten Bekannten, und wie man bei einem solchen Konterfei zu thun pflegt, wirf beim Eröffnen des Pakets noch einen Blick der Güte darauf, bevor Du es in irgend eine Ecke lehnst, des Weimarschen Musikschrankes etwa: da mag's ein zukünftiger grofsherzoglicher Konzertmeister bestaubt wiederfinden, um aus Kuriosität zu sehen und zu hören, was sein mürrischer Ahn an seinem morschen Pult vor undenklichen Zeiten ausgeheckt hat. — Die geschriebene Partitur schicke ich zu dem Zwecke noch ein.

Frau Schumann, die kürzlich hier war, hat mir viel von Weimar erzählt, und wie gut Du gegen sie gewesen seist. Ich wufste, Du würdest es Dir nicht entgehen lassen, einer so aufopfernden, ausgezeichneten Frau Rosen und Lorbeern auf den kummerreichen Pfad des Konzertgebers zu streuen.

Welch' grofses Glück ist es, dafs Schumanns Zustand merklich freier wird! Ich hatte kürzlich Brief von ihm aus Endenich. Er erzählt ganz klar manches gemeinschaftlich Erlebte, mit einer freundlich milden Ausdrucksweise, als erwachte er eben vom Träumen; alles erscheint ihm wie neu, und er möchte teilnehmen, frägt nach Kompositionen, nach Freunden: man kann wohl das Beste hoffen.

Soll ich von mir erzählen? Ich war in der Heimat; der Himmel ist mir dort musikalischer vorgekommen, als der Hannoversche. In Wien, wo ich nur vier Tage war, wollte ich Deinen Oheim aufsuchen; aber bald dachte ich, ohne

direkte Nachrichten von Dir könnte ich ihm nichts bedeuten; vielleicht lerne ich ihn durch Dich kennen, später. Die Donau bei Pest ist schön, und die Zigeuner spielen noch enthusiastisch, von Herz zu Herz geht der Klang, das weifst Du. Es ist mehr Rhythmus und Seele in ihren Bogen, als in allen norddeutschen Kapellisten zusammen genommen; die Hannoverschen nicht ausgenommen. Seit fünf Wochen bin ich hier zurück; ich hoffe, einen arbeitsamen Winter zu verleben, und denke mehr für meine hörenden Ohren zu musizieren, als tauben zu predigen, wobei nichts herauskommt.

Das erste Konzert wird am neunten des künftigen Monats sein, und dann sollen in jedem Monat zwei folgen. Man hat mir für einen Abend die neunte Symphonie versprochen, das war aber auch im vorigen Jahr geschehen. Im Theater will man den Tannhäuser bringen; die Stimmen werden kopiert.

Denkst Du noch an Dein Versprechen, eine Deiner symphonischen Dichtungen mir hier anzuvertrauen; wenn Du es thust, so denk' dann auch an meine Freude und an die Anregung, die mir dadurch würde. Ich bilde mir ein, dafs mein Fortschreiten und Gedeihen Dir nicht gleichgültig geworden sei!

Darf ich Dich bitten, die beiden Ouverturen im Manuskript durchzusehen und mir darüber etwas zu sagen, wenn Du sie wiederschickst? Die eine zu Demetrius ist eine gänzliche Umarbeitung der früheren, an der mich ein gewisser heftiger Zug lockte, mich nochmals hinein zu vertiefen und ein besseres Ganze daraus zu machen zu suchen. Auch anderes habe ich seit der Zeit komponiert, und so hoffe ich, ein fleifsiger Mensch mit der Zeit zu werden; nur in der Arbeit ist Ruhe.

Lebe wohl für heut'; empfiehl mich angelegentlich den Deinen und vergifs mich nicht.

Verehrungsvoll

Joachim."

In der qualvollen Zeit des Hoffens und Fürchtens um Robert Schumann, der umnachteten Geistes in Endenich bei Bonn weilte, waren Brahms, Joachim, Dietrich und Grimm bemüht, Frau Clara in ihrem Schmerz zu trösten und wieder aufzurichten. Es ist eines der rührendsten Bilder der neueren Musikgeschichte, zu sehen, wie die jungen Leute, jeder in seiner Art, bestrebt waren, die Liebe und Verehrung für den unglücklichen Tondichter nun seiner edlen Gattin zu Füſsen zu legen, die ihr herbes Miſsgeschick mit bewunderungswürdiger Seelenstärke trug[1]. Sie vermochten Frau Schumann, sich wieder der gewohnten Beschäftigung mit Musik hinzugeben, das beste Mittel, sie über das Kummervolle ihrer Lage hinwegzubringen. Nachdem sie aber ihr siebentes Kind geboren hatte, trat die ernste Sorge um die materielle Existenz ihrer Familie an sie heran, so daſs sie sich entschlieſsen muſste, ihre Konzertreisen wieder aufzunehmen. Auf diesen war nun besonders in den folgenden beiden Wintern Joachim ihr treuer Gefährte. Von den zahlreichen Konzerten, die die beiden groſsen Künstler gemeinschaftlich gaben, sei desjenigen in der Singakademie zu Berlin, am 4. November 1855, besonders gedacht. Hans von Bülow referierte darüber in der „Berliner Feuerspritze“:

„Durch das gestern Abend stattgehabte Konzert von Frau Clara Schumann und Herrn Joseph Joachim erfuhr der Saal der Singakademie eine überaus glänzende Rehabilitation. Seit Franz Liszt ist in diesen Räumen nie so schöne Musik gehört worden. Dieser Abend wird unvergeſslich und einzig bleiben in der Erinnerung der Teilnehmer an diesem Kunstgenuſs, der jeden mit nachwirkender Begeisterung erfüllt hat. Nicht Joachim hat gestern Beethoven und Bach gespielt, Beethoven selbst hat gespielt!

Das war keine Verdolmetschung des höchsten Genius, es war eine Offenbarung. Auch der Ungläubigste muſs an Wunder glauben; eine ähnliche Transsubstantiation ist noch nicht ge-

---

[1]) Siehe Dietrich, Erinnerungen an Joh. Brahms.

schehen. Nie ist ein Kunstwerk so lebendig und verklärt vor das innere Auge geführt worden, nie die Unsterblichkeit des Genius so leuchtend und erhaben in die wirklichste Wirklichkeit getreten. Auf den Knieen hätte man zuhören mögen! Jede Schilderung des Eindruckes, den Beethovens zehnte Symphonie gestern erregt hat, wäre eine Entweihung.

Frau Dr. Schumann übertraf sich selbst in dem Vortrage von Robert Schumanns Klavierkonzert. Wenn die Kompositionen des hevorragendsten modernen Instrumental-Komponisten mit solch wunderbarer Vollendung, mit so schwunghafter Totalauffassung und so ausgefeilter Nüancierung aller Einzelheiten interpretiert werden, so brechen sie sich auch bei dem widerstrebendsten, zurückhaltendsten Publikum Bahn. Schumanns Klavierkonzert hat aller Sympathien errungen durch die grofse Meisterin, die den ihr verwandten Geist so unvergleichlich zur Mitteilung gebracht hat. Hierbei geben wir noch zu bedenken, dafs die Klavierpartie dieses Orchesterstückes nichts weniger als eine „dankbare“ zu nennen ist. Wie äufserst dankbar bewährte sich dieselbe aber für die Künstlerin!“

Eine Zeit lang hatte es den Anschein, als ob Schumanns Zustand doch nicht ganz so aussichtslos wäre, wie es die ersten Monate befürchten liefsen. In lichten Momenten wandte er sich wieder leichterer musikalischer Beschäftigung zu und schrieb auch ab und zu Briefe an vertraute Freunde. So den folgenden an Joachim:

„Endenich, den 10. März 1855.

Hochverehrter Meister!

Ihr Brief hat mich ganz freudig gestimmt. Ihrer sehr grofsen Lücken in Ihrer künstlerischen Ausbildung und das sogenannte Violinen-Auge und die Anrede, nichts konnte mich mehr belustigen. Dann dachte ich nach: Hamlet-Ouverture, — Heinrich-Ouverture, — ‚Lindenrauschen, Abendglocken, Ballade‘, — Hefte für Viola und Pianoforte, — die merkwürdigen Stücke, die Sie mit Clara in Hannover im Hôtel einmal abends spielten — und wie ich weiter nachsann, kam ich an diesen Briefanfang: Teurer Freund, hätt' ich doch die

Drei vollmachen können! Reinick erzählte mir immer von dieser Stadt. Auch nach Berlin wäre ich gern nachgeflogen. Johannes hat mir den vorigen Jahrgang der Signale gesandt zu meinem grofsen Vergnügen. Denn mir war alles neu, was während vom 20. Febr. geschehen. Und so einen musikalischen Winter und den folgenden von 1854/55 gab [es] noch nie; so ein Reisen, Fliegen von Stadt zu Stadt — Frau Schröder-Devrient, Jenny Lind, Clara, Wilhelmine Claufs, Therese Milanollo, Frl. Agnes Bury, Frl. Jenny Ney, J. J., Bazzini, Vieuxtemps, Ernst, die beiden Winiawski, Frl. Schulhoff und als Komponist Rubinstein. Und was noch für eine grofse Masse Salonvirtuosen und andere bedeutendere, wie H. v. Bülow. — — —

Nun schau ich auf Sie aus; kommen Sie bald, wär's mit der Leuchte in der Hand. Das würde mich erfreuen. In Absicht hab' ich es, die Capricci von Paganini, und nicht auf kanonisch-komplizierte Weise wie die A-moll-Variationen, sondern einfacher zu harmonisieren, und deshalb an eine gewisse geliebte Frau geschrieben, die sie in Verschlufs hat. Ich fürchte, sie sorgt, es würde mich vielleicht etwas anstrengen. Ich hab' schon viele bearbeitet, und es ist mir nicht möglich, eine Viertelstunde unthätig zu bleiben, und meine Clara sendet mir immer, dafs ich mich geistig unterhalten kann. So komm' ich tiefer in des Johannes Musik. Die erste Sonate, als erstes erschienenes Werk, war eines, wie mir noch [keines] vorkam, und alle vier Sätze ein Ganzes. So dringt man immer tiefer in die andern Werke, wie in die Balladen, wie auch noch nie etwas da war. Wenn er nur, wie Sie, Verehrter, jetzt in die Massen träte, in Orchester und Chor. Das wäre herrlich. Nun wollen, wie wir in Gedanken an welche, die uns in Weihestunden so oft ergriffen, gerade denken, uns wir für heute Lebewohl sagen — auf baldiges Wiedersehen.

Ihr sehr ergebener

Robert Schumann."

Allein die Hoffnungen, die man auf seine Wiedergenesung gesetzt hatte, erwiesen sich als trügerisch, denn mehr und mehr umnachtete sich der Geist des Bedauernswerten. Am 29. Juli 1856 schlofs Robert Schumann die Augen zum ewigen Schlaf!

Das war für Joachim seit dem Hinscheiden Mendelssohns der härteste Schlag in seinem jungen Leben, denn wieder hatte er einen Freund verloren, von dem er nicht zu sagen wufste, ob er den grofsen Künstler in ihm höher verehrte oder den edlen Menschen inniger liebte. Mit Brahms und Dietrich schritt er in tiefstem Schmerz hinter dem Sarge des verehrten Meisters einher und gab dem geliebten Freunde das Geleite zur letzten Ruhestätte!

Am 2. August 1856 schrieb er darüber nach Weimar:

Verehrter Liszt!

Es wird mir von Frau Schumann die ernste Pflicht übertragen, die Freunde von dem erschütternden Verlust, der sie betroffen, zu benachrichtigen; ihnen das Hinscheiden Schumanns anzuzeigen. Dafs Du, der in frühen Tagen schon in künstlerischer und freundlicher Beziehung zu dem entschlummerten Meister gestanden, die Kunde besonders teilnehmend hören würdest, war einer meiner ersten Gedanken — denn mag auch Schicksal: äufsere wie innere Erfahrung die Wege von Euch beiden gerade verschieden im Leben gestaltet haben, — mir ist doch gewifs, dafs niemand den vollen Wert des leider uns entrückten Mannes reiner zu verstehen, schöner zu empfinden Macht und Willen hat, als Du in diesem ernsten Moment.

Sicherlich thut es Dir leid, dafs es Dir nicht gegönnt war wie mir, der Hülle des Meisters die letzte Ehre zu erzeigen, als sie Donnerstag in Bonn bestattet wurde. Es war nicht im Sinn des Komponisten, der sich vorzugsweise in die eigensten innerlich heiligen Gefühle versenkte, den Freunden und Verehrern den Tag des Begräbnisses in öffentlichen Blättern bekannt zu machen; doch folgten viele Mitempfindende, Trauernde der Leiche nach Bonn. Sie ward von Künstlern

und Kunstliebhabern der Ruhestätte entgegengetragen, den irdischen Resten Niebuhrs und Schlegels nahe begraben.

Frau Schumann ist gestern hierher zurückgekehrt; die Nähe der Ihren und des gleich einem Sohne von Schumann geliebten Brahms gewährt der edlen Frau Trost, die selbst im tiefsten Schmerz mir ein edles Beispiel gottergebener Kraft erscheint. Ich bleibe wohl noch einige Tage hier in Düsseldorf und rechne darauf, ein von Dr. Pohl mir versprochenes Schreiben von Dir bald zu erhalten, für das ich im voraus danke, und das ich bald zu beantworten hoffe.

In herzlicher Verehrung

Joseph Joachim."

Mit dem Tode Schumanns hatte Düsseldorf seine Anziehungskraft für die jungen Künstler verloren: Frau Clara siedelte zu ihren Verwandten nach Berlin über, Brahms ging nach Detmold, Grimm wurde Musikdirektor in Göttingen, Dietrich nahm einen Ruf in gleicher Eigenschaft nach Bonn an und Joachim kehrte in seinen Wirkungskreis nach Hannover zurück.

Hier hatte er schon Ende Januar 1856 die Bekanntschaft Anton Rubinsteins gemacht, der darüber am 2. Februar an Liszt berichtete:

„J'ai fait la connaissance de Brahms et de Grimm à Hanovre, et même celle de Joachim, je ne l'ai faite que là; des trois nommés c'est lui qui m'a le plus intéressé; il m'a fait l'effet d'un novice au couvent, qui sait qu'il peut encore choisir entre le couvent et le monde, et qui n'a pas encore pris son parti.

Pour ce qui est de Brahms, je ne saurais trop préciser l'impression qu'il m'a faite; pour le salon, il n'est pas assez gracieux, pour la salle de concert, il n'est pas assez fougueux, pour les champs, il n'est pas assez primitif, pour la ville, pas assez général — j'ai peu de foi en ces natures-là.

Grimm m'a paru être une esquisse inachevée de Schumann."



3.

König Georg verfolgte mit lebhaftem Interesse und freudiger Genugthuung die glänzende Künstlerlaufbahn seines jugendlichen Konzertmeisters, der in raschen Sprüngen von Erfolg zu Erfolg eilte und eine Stadt nach der anderen im Sturm eroberte. In einem Alter, in dem sich sonst Talente erst zu entfalten pflegen, erfreute sich Joachim bereits eines so hohen Ansehens, dafs ihm selbst die gröfsten seiner engeren Fachgenossen neidlos den ersten Rang unter ihresgleichen zuerkannten. Die Kritik legte freudig die Sonde ihrer Untersuchungen beiseite, um Hymnen anzustimmen zum Lobe des Meisters, der die unvergänglichen Schätze der Musiklitteratur in ungeahnter Vollendung interpretierte. Die Musiker, alt und jung, neigten sich in staunender Bewunderung vor seiner Vortragskunst, die, was Adel und Vornehmheit betrifft, unerreicht geblieben ist bis auf den heutigen Tag. Aber auch das Publikum, das sich bis dahin nur für glänzende Virtuosenleistungen enthusiasmiert hatte, jubelte dem Zauberer in freudigster Anerkennung zu, wenn er es mit kundiger Hand durch die Höhen und Tiefen eines Meisterwerkes geleitet, das bisher in dem Rufe gestanden hatte, unverständlich und unentwirrbar zu sein.

Der König bewunderte aber in Joachim nicht nur den grofsen Künstler, sondern schätzte auch seine menschlichen Eigenschaften so hoch, dafs er ihm eine wahrhaft freundschaftliche Gesinnung entgegenbrachte. Das schöne Verhältnis, das sich auf diese Weise zwischen Joachim und der königlichen Familie herausbildete, hat der unglückliche Fürst bis zu seinem Tode aufrecht erhalten, und die überlebende Königin pflegt es

heute noch in rührender Treue. Äufserlich ehrte der König Joachim durch die Ernennung zum Konzertdirektor, einer Stelle, die eigens für ihn geschaffen wurde, nachdem er ihn schon vorher ganz vom Konzertmeisterdienst in der Oper entbunden hatte. Wie ungezwungen Joachims Verkehr mit dem Könige war, geht aus der folgenden Erzählung hervor:

Der Dirigent einer hannöverschen Regimentskapelle hatte sein Musikkorps so vortrefflich herangebildet, dafs es auch leichtere Ouverturen für gemischtes Orchester, ja selbst die ersten Symphonien von Beethoven in anerkennenswerter Weise spielen konnte. Um sich nun die Leistungsfähigkeit seiner Kapelle auch von einflufsreicher und fachmännischer Seite bestätigen zu lassen, lud der Dirigent, ein Sachse von Geburt, Joachim zu einer Probe ein und spielte diesem einige Stücke vor. Joachim fand in der That die Leistungen des Orchesters so respektabel, dafs er dem Kapellmeister warmes Lob spendete. Als er nun einige Tage darauf bei Hofe erschien, sagte der König: „Herr Joachim, ich habe einen Auftrag an Sie! Der sächsische Militärkapellmeister hat mir heute Vormittag bei der Parade erzählt, dafs er Ihnen unlängst mit seinem Orchester vorgespielt habe und Sie sehr damit zufrieden gewesen seien.“

Joachim: „Majestät, der Mann macht seine Sache auch ganz vortrefflich.“

Der König: „Na, dann kann ich ihn ja beruhigen. Er sagte mir nämlich: ‚Wissen Majestät, der Herr Konzertdirektor Joachim ist Sie ein so sehr höflicher Mann, dafs ich seinen Lobsprüchen keinen rechten Glauben schenke. Thun Sie mir doch den Gefallen und horchen emal Herrn Joachim aus, ob der's auch wirklich so gemeint hat.‘“

Inzwischen hatte Joachim in den Brüdern Theodor und Karl Eyertt und in dem Cellisten August Lindner ganz vortreffliche Partner zum Quartettspiel gewonnen. Von den beiden Brüdern zeichnete sich besonders Karl durch musikalisches Wesen und seinen wundervollen Ton auf der Bratsche aus. Lindner gehört zu den hervorragendsten Cellisten der ver-

gangenen Periode; er hat sich auch als Komponist für sein Instrument, besonders mit einem Violoncell-Konzert, einen geachteten Namen erworben.

Im Verein mit seinen trefflichen Genossen veranstaltete Joachim nun auch in Hannover regelmäfsige Quartettabende und bot so Kennern und Liebhabern dieser vornehmsten Musikgattung reichliche Gelegenheit, ihn auch in seiner Eigenschaft als berufensten Kammermusikspieler zu bewundern. Brahms, der um jene Zeit zu wiederholten Malen längeren Aufenthalt in Hannover nahm, um in der Nähe seines „Spiel- und Kampfgenossen“ zu sein, war natürlich oft mit von der Partie. Konnte er sich doch für die Erstaufführungen seiner Instrumentalwerke gar keinen idealeren Paten wünschen als Joachim, der in der That, sowohl in Hannover wie später in Berlin, die meisten seiner Kompositionen aus der Taufe gehoben hat. Die brüderlich innige Freundschaft, die die beiden grofsen Tonkünstler seit dem Beginne ihrer Bekanntschaft miteinander verknüpfte, läfst es fast wie selbstverständlich scheinen, dafs sie sich in ihrem künstlerischen Schaffen und Wirken gegenseitig beeinflufsten. Es wäre in der That für einen zukünftigen Brahms-Biographen eine ganz interessante Aufgabe, Joachims Einflufs auf Brahms' Arbeiten in jener Zeit einer näheren Betrachtung zu unterziehen [1]). Durch seine langjährige Vertrautheit mit dem Wesen des Orchesters besafs Joachim naturgemäfs den Vorteil der praktischen Routine gegenüber Brahms, der in orchestertechnischen Sachen ein ebensolcher Neuling war wie seinerzeit Schumann, als er an die Komposition seiner ersten Orchesterwerke ging.

---

[1]) Der Verfasser hatte Gelegenheit, Einsicht in das Manuskript des Brahmsschen D-moll-Konzertes für Klavier und Orchester zu nehmen, das im Besitze Joachims ist. Es findet sich darin eine ganze Reihe von Änderungen, die von Joachim herrühren und von seiner Hand in die Partitur eingetragen sind. Auch das F-moll-Klavierquintett hat seine jetzige Gestalt hauptsächlich der Anregung Joachims zu verdanken, da es Brahms zuerst als Streichquintett mit zwei Celli gesetzt hatte.

Es darf ruhig ausgesprochen werden, dafs Schumanns begeisterter Artikel „Neue Bahnen" für Brahms jahrzehntelang die Bedeutung eines Danaërgeschenkes hatte. Nicht nur das Publikum, sondern auch der weitaus gröfsere Teil der Musiker verhielt sich Brahms' Werken gegenüber so ablehnend, dafs nur wenige Auserwählte dem Glauben an seine Künstlergröfse treu blieben. Unter diesen wenigen nimmt Joachim ohne Frage die erste Stelle ein. Er war nicht nur der erste überhaupt, der Brahms' Genius in seiner ganzen Bedeutung erkannte, sondern, was ungleich schwerer wiegt, er hat trotz aller Mifserfolge, von denen die meisten seiner Werke bei ihrem Erscheinen begleitet waren, ungeachtet aller persönlichen Anfechtungen, in unerschütterlicher Treue an ihm festgehalten und keinen Tag seines Lebens das volle Vertrauen auf den endlichen Sieg seines Freundes verloren.

In einem Briefe, den Joachim anfangs der sechziger Jahre an Avé Lallemant[1]) geschrieben, spricht sich sein fester Glaube an Brahms in so überzeugender Weise aus, dafs jeder weitere Kommentar überflüssig scheint.

„Lieber Freund!

..... Brahms' Konzert hat mir bei näherer Bekanntschaft immer mehr Liebe und Achtung eingeflöfst. Bei den meisten Intelligenten, die ich aus dem Publikum und dem Orchester gesprochen, hat sich eine hohe Meinung über Brahms als Musiker kundgegeben; über sein eminentes Spiel sind selbst Gegner seines Konzertes einig. Dafs teilweise

[1]) Avé Lallemant lebte als Klavierlehrer in Hamburg und hat als Mitglied des Konzertkomitees der Philharmoniker grofsen Einflufs auf die dortigen Musikzustände ausgeübt. Ein tüchtiger Musiker, war er zugleich ein Mann von besonders liebenswürdigen Umgangsformen. Das veranlafste den alten Brahms, seinen Sohn vor ihm zu warnen mit den Worten: „Johannes, sieh Dich für, der schmeichelt Dich mit falschem Honig." Das Mifstrauen war übrigens unbegründet, denn Avé Lallemant war stets ein aufrichtiger Bewunderer des „grofsen Johannes". Er gehörte zu Joachims langjährigen intimen Freunden und starb hochbetagt Ende der achtziger Jahre.

Vorurteile, dann das Befremden über eine so rücksichtslos ideal sich gebende Individualität, wie die unseres Freundes, dem Glanz des Erfolges hindernd entgegentreten würden, habe ich von vornherein nicht anders erwartet. Auch werden einige Längen in der Komposition, hie und da, selbst gut disponierte, an einzelnen Stellen im Vollgenufs stören. Trotzdem darf man sagen, es hat das Konzert einen Publikum und Künstler gleich ehrenden Erfolg gehabt; so in Hannover. Nun mögen Mäkler und böswillige Verleumder, wie W., ausstreuen, was sie wollen, mich kümmert's nicht; wir haben recht gethan. Die Leipziger haben [sich] aber in ihrer Blasiertheit ein Testimonium der Ärmlichkeit und Herzlosigkeit gegeben, das mir um so mehr leid thut, als ich dort selbst erfahren, dafs so etwas trotz aller Philosophie schmerzt den, welchem solche Teilnahmlosigkeit das kalte Wasser über das warme Herz giefst. Nun mögt Ihr in Hamburg thun, was Ihr wollt; aber wenn Sie, lieber Freund, das Konzert im Philharmonic bringen, so komme ich und dirigiere. Das ist ja längst abgemacht ......"

Und in einem Brief an denselben vom 2. Januar 1861 heifst es:

„Ich habe mich sehr gefreut, endlich Johannes' Sachen für Orchester gedruckt vor mir zu sehen. Nun können sie getrost von den Signalen und andern oberflächlichen Gesellen verschimpfiert werden. Sie werden noch freundlich fortlächeln mit ihren schönen Motiven, wenn die plumpen Tadler längst verstummt sind!" ......

Dem aufmerksamen Leser wird es nicht entgangen sein, in welch regem Verkehr Joachim während der ersten Jahre seines Aufenthaltes in Hannover mit den verschiedenen Häuptern der widerstreitenden Musikrichtungen stand. Von Weimar, wo man die „specifischen" Musiker geringschätzig behandelte, eilte er zu Schumann, der wieder von der modernen Programm-Musik

nichts wissen wollte; in Strafsburg hatte er mit Wagner Brüderschaft getrunken und eine Woche später Berlioz die Hände geschüttelt. Und dazu der fortwährende Verkehr mit Brahms und den anderen gleichgesinnten Freunden! Eine diplomatische Natur, wie die Liszts, wäre ohne Zweifel imstande gewesen, sich in einem solchen Wirrsal zurecht zu finden, ohne es mit einer Partei ganz zu verderben. Aber ein so wenig komplizierter Charakter, wie der Joachims, konnte auf die Dauer an dem Herumlavieren zwischen den verschiedenen Lagern keinen Gefallen finden.

Seine gereiftere Kunstanschauung, die besonders im Verkehr mit Schumann und Brahms reiche Nahrung gefunden hatte, machte es ihm nun leichter, als seinerzeit in Weimar, sich über die Ursachen seiner Abneigung vor den Bestrebungen der „Neudeutschen“ Rechenschaft zu geben. Überdies hatte sich Joachims Künstlertum mittlerweile zu einem so unteilbaren Ganzen verdichtet, dafs ein ferneres Schwanken ausgeschlossen oder künstlerischem Selbstverrat gleichgekommen wäre. Lieber wollte er der Sache, die ihm recht und gut schien, mit ganzer Seele dienen, als geteilten Herzens Kompromisse schliefsen, die doch nur von üblen Konsequenzen begleitet sein konnten.

Bisher hatte er sich den symphonischen Dichtungen Liszts gegenüber nur stillschweigend ablehnend verhalten; nun drängte die „Propaganda der That“, zu der die Lisztianer vorgeschritten waren, zu energischerer Stellungnahme. Liszt hatte den Partituren seiner „Symphonischen Dichtungen“, die Mitte der fünfziger Jahre im Druck erschienen, folgende Erklärung beigegeben:

„Obschon ich bemüht war, durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, dafs manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen läfst, und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch-schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten, als der Aufführenden, zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann.“

Dazu bemerkte Hanslick schon im März 1857: „Ich überlasse es dem musikkundigen Leser, zu entscheiden, inwiefern man es noch mit Tonwerken zu thun habe, wo das ‚Wesentlichste‘ derselben sich nicht in Noten wiedergeben läfst. Dirigenten und Spieler müssen demnach für Lisztsche Kompositionen mit einem besonderen Ahnungsvermögen ausgestattet sein, — von den Zuhörern versteht sich diese Schuldigkeit von selbst.“

Joachim fafste aber auch den Nachsatz der Notiz als eine Überhebung auf, die ihn geradezu empörte. Rechnet denn nicht jeder Komponist, welcher Zeit und Richtung er auch angehöre, bei der Aufführung seiner Werke selbstverständlich auf das künstlerische Vermögen des Dirigenten und der Ausführenden, sympathisch und schwungvoll zu reproduzieren? Enthält eine Komposition bedeutende musikalische Gedanken, so wird sie der intelligente Interpret zur Geltung zu bringen wissen, ohne eine besondere Anweisung nötig zu haben; sind aber keine Gedanken vorhanden, so kann von einem Kunstwerk schlechterdings nicht mehr die Rede sein, auch wenn das schönste Programm sich abmüht, das fehlende „Wesentlichste“ durch leere Redensarten zu ersetzen.

Aus diesen Erwägungen heraus schrieb Joachim am 27. August 1857 von seiner Sommerstation Göttingen den folgenden Brief an Liszt:

„Die Beharrlichkeit der zutrauensvollen Güte, mit der Du, vielumfassend kühner Geist, Dich zu mir neigst, um mich dem Verein der von Deiner Kraft bewegten Freunde angefügt zu sehen, hat für meinen bisherigen Mangel an Offenheit etwas Beschämendes, das ich nicht jetzt zuerst fühle und das mich, mir selbst gegenüber, tief demütigen müfste, hätte ich nicht zugleich das tröstende Bewufstsein, dafs dieser Mangel an Offenheit, der so schlimm gegen meinen Aufenthalt in Weimar und Deine immergleiche Herzlichkeit kontrastiert, nicht Feigheit sei und vielmehr dem besten Gefühl verwandt war, das ich in mir trug, als müsse mein geringes Selbst, so unbedeutend an geistiger Macht und Energie es

sich Dir gegenüber vorkommt, dennoch imstande sein, durch die tiefe Wahrheitsliebe und die tiefe Neigung zu Dir, die Du zugleich an ihm haftend wufstest, ein Stachel für Dich zu werden, den ich nicht verwundend gebrauchen dürfte. — Aber was hülfe es, wollt' ich noch länger zaudern klar auszusprechen, was ich empfinde — meine Passivität Deinem Wirken gegenüber müfst' es, unschön umnebelt, dennoch offenbaren, Dir, der gewohnt ist, Enthusiasmus für sich handeln zu sehen, und der auch mich echter, thatkräftiger Freundschaft fähig hält. So will ich denn nicht mehr verschweigen, was, ich gesteh' es beichtend ein, Dein männlicher Geist früher zu hören fordern mufst', ja worauf er als solcher ein Anrecht hat: Ich bin Deiner Musik gänzlich unzugänglich; sie widerspricht allem, was mein Fassungsvermögen aus dem Geist unserer Grofsen seit früher Jugend als Nahrung sog. Wäre es denkbar, dafs mir je geraubt würde, dafs ich je dem entsagen müfst', was ich aus ihren Schöpfungen lieben und verehren lernte, was ich als Musik empfinde, Deine Klänge würden mir nichts von der ungeheuren, vernichtenden Öde ausfüllen. Wie sollt' ich mich da mit denen zu gleichem Zweck verbrüdert fühlen, die unter dem Schild Deines Namens und in dem Glauben (ich rede von den Edlen unter ihnen), für die Gerechtigkeit der Zeitgenossen gegen die Thaten der Künstler einstehen zu müssen, die Verbreitung Deiner Werke mit allen Mitteln zu ihrer Lebensaufgabe machen? Vielmehr mufs ich darauf gefafst sein, mit dem, was ich mich bescheide für mich zu erstreben, immer mehr von ihnen abzuweichen, und das, was ich für gut erkannt, was ich für meine Aufgabe halte, auf eigene Verantwortung, wär's noch so still, zu üben. Ich kann euch kein Helfer sein und darf Dir gegenüber nicht länger den Anschein haben, die Sache, die Du mit Deinen Schülern vertrittst, sei die meine. So mufs ich denn auch Deine letzte liebevolle Aufforderung zur Teilnahme an den Festlichkeiten in Weimar zur Feier Karl Augusts unbefolgt lassen: ich achte Deinen Charakter zu hoch, um

als Heuchler, und das Andenken des Herrschers, der mit Goethe und Schiller lebte und vereint zu ruhen wünschte, zu heilig, um als Neugieriger gegenwärtig zu sein.

Vergieb mir, wenn ich in die Vorbereitungen zur Feier einen Moment der Betrübnis mischte; ich mufst' es. Dein Ehrfurcht gebietender Fleifs, die Menge Deiner Anhänger werden Dich mich leicht verschmerzen lassen, aber wie Du immer von diesen Zeilen denkst, glaube eins von mir: dafs ich nie aufhören werde, für alles, was Du mir warst, für die ganze oft überschätzende Wärme, die Du für mich in Weimar hattest, für all das, was ich von Deinen göttlichen Gaben oft lernend aufzunehmen strebte, von tiefstem Herzen die volle, treue Erinnerung eines dankbaren Schülers in mir zu tragen.

Joseph Joachim."

Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, wird an der gewundenen und gekünstelten Art der Einleitung des vorstehenden Briefes unschwer merken, welche Überwindung Joachim die Formulierung seiner Absage an Liszt gekostet hat. Man mag über den Inhalt des Briefes denken, wie man wolle — auch seine Notwendigkeit ist von manchen angezweifelt worden —, aber niemand wird leugnen können, dafs es die That eines ehrlichen Mannes war, der ein künstlerisches Glaubensbekenntnis ablegt und sein Verhalten vor falschen Deutungen schützen will. Was die sonstige Schärfe dieses Briefes wesentlich mildert, das ist die wahrhaft rührende Art, mit der Joachim dem älteren Meister seinen Dank ausspricht für alles andere, was er von ihm gelernt hat. Auch hier wieder unterscheidet er haarscharf zwischen dem Komponisten Liszt und seinen übrigen verehrungswürdigen Eigenschaften. Das hat Liszt sehr wohl empfunden, und wenn ihm auch Joachims Absage wehe gethan, so hat er doch in seinem ganzen zukünftigen Verhalten ihm gegenüber stets das versöhnende, nicht das trennende Moment in den Vordergrund gestellt. Nicht so seine Anhänger,

die diesen Brief als ein Attentat auf ihren Führer bezeichneten, das nicht ungesühnt bleiben durfte.

Es entbrannte nun jener litterarische Kampf zwischen den feindlichen Parteien, von dessen Heftigkeit sich die jetzige Generation kaum eine rechte Vorstellung mehr machen kann. In den „Grenzboten“ führte Otto Jahn, der Biograph Mozarts, die Sache der konservativen Partei und derjenigen Musiker, deren Schaffen in den Traditionen der Klassiker wurzelte. Im gegnerischen Lager vertrat Brendel mit einem Stabe gleichgesinnter Mitarbeiter durch die „Neue Zeitschrift für Musik“ den radikalen Fortschritt und pries Liszt als den Mozart unserer Tage, dessen Werke die Bestrebungen und Resultate sämtlicher Kunstepochen, von Palästrina bis auf die Gegenwart, als krönendes Ganze in sich vereinigten.

In unglaublichem Durcheinander warf man die Sache Liszts mit der Wagner-Frage in einen Topf und behandelte beide gewissermafsen als voneinander unzertrennlich. Aus jener Zeit her datiert schon der unheilvolle Einflufs der „Wagnerianer“, die, mit Raff zu reden, der Sache ihres Meisters mehr geschadet als genützt haben. Das hat auch Joachim an sich selber erfahren. Vom Tage der ersten Aufführung des Lohengrin in Weimar an war er ein enthusiastischer Verehrer Wagners gewesen, und die intime Bekanntschaft mit dem Tannhäuser konnte seinen Respekt vor der gewaltigen Persönlichkeit des Meisters nur noch steigern. Schon fünf Wochen nach seiner Anstellung in Hannover, am 5. Februar 1853, dirigierte er zum erstenmal die Tannhäuser-Ouverture in einem Symphoniekonzerte der königlichen Kapelle. Wir haben überdies gesehen, welchen Eindruck das Textbuch der Nibelungen auf ihn gemacht hat. Die erste Einschränkung der grofsen Bewunderung Joachims für Wagner ist auf seine Bekanntschaft mit Webers „Euryanthe“ zurückzuführen, die er erst in Hannover unter Marschners Direktion kennen gelernt hatte und, was das Musikalische anlangt, weit über den Lohengrin stellte. Er war durch sie zu der Einsicht gekommen, dafs Wagner mit seinem Lohengrin

und Tannhäuser doch nicht so absolute Neuerungen vollbracht hatte, als er bisher angenommen, dafs er vielmehr in Weber einen Vorgänger gefunden, dessen eminentes Vermögen, Personen und Situationen musikalisch-dramatisch zu charakterisieren, nur insofern von Wagner übertroffen wurde, als dieser alles dicker auftrug und unterstrich, was Webers feinerer musikalischer Sinn in mafsvollen Grenzen gehalten hatte.

Die weitaus gröfsere Abschwächung aber erfuhr sein Enthusiasmus durch die rücksichtslose Propaganda, die die „Wagnerianer“ auf Kosten der Meister[1]) ins Werk setzten, denen Joachim persönlich nahe gestanden hatte. Überdies witterte er Unheil in den Bestrebungen der Nachtreter Wagners, die sich anschickten, die Principien ihres Abgottes auch auf das Gebiet der reinen Instrumentalmusik zu übertragen, eine Absicht, die übrigens Wagner selbst auf das schärfste mifsbilligt hat. Von der ferneren Entwicklung unserer Musik hängt es ab, ob die Kunstgeschichte für oder gegen Joachim zeugen wird.

In seinen Befürchtungen stand aber Joachim nicht etwa

---

[1]) Ende Juni 1855 hatte Berlioz an Liszt geschrieben:

„..... Wagner s'est perdu dans l'esprit du public de Londres en paraissant faire peu de cas de Mendelssohn. Or Mendelssohn, pour beaucoup de gens, est un Händel et demi!!! D'un autre côté, si je n'avais pas le même défaut pour d'autres maîtres que j'exerce avec une violence de canon de 120, je dirais que Wagner a tort de ne pas considérer comme une riche et belle individualité le puritain Mendelssohn. Quand un maître est un maître, et quand ce maître a toujours et partout honoré et respecté l'art, il faut l'honorer et le respecter aussi, quelle que soit la divergence existant entre la ligne que nous suivons et celle qu'il a suivie. Wagner pourrait me rétorquer l'argument s'il savait qui j'abomine si cordialement, mais je me garderai de le lui dire. Quand j'entends ou quand je lis certains morceaux de ce gros maître, je me contente de serrer fortement les dents jusqu'à ce que rentré chez moi et seul, je me dégonfle en l'accablant d'imprécations.

On n'est pas parfait.....“

allein, sondern sie wurden von einer ganzen Reihe bedeutender Musiker geteilt. Um nun keinen Zweifel über ihre Ansichten von dem Treiben und Gebahren der Verfechter der neuen Richtung aufkommen zu lassen, beschlossen sie, öffentlich dagegen zu protestieren. Das Schriftstück, in dem sie ihre Stellungnahme gegenüber den von der Brendelschen Zeitschrift vertretenen Tendenzen präcisierten, sollte allen denen zur Unterschrift vorgelegt werden, die mit ihnen gleichen Sinnes waren. Da aber von verschiedenen Seiten redaktionelle Änderungen an dem Texte des Protestes gewünscht wurden, so kamen schliefslich die Urheber desselben überein, die ganze Angelegenheit fallen zu lassen. Nur durch eine unaufgeklärt gebliebene Indiskretion ist dann das Schriftstück in die Öffentlichkeit gedrungen und im Berliner „Echo“ abgedruckt worden. Es lautet:

„Die Unterzeichneten haben längst mit Bedauern das Treiben einer gewissen Partei verfolgt, deren Organ die Brendelsche Zeitschrift für Musik ist. Die genannte Zeitschrift verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde die ersten strebenden Musiker mit der von ihr vertretenen Richtung überein, erkennten in den Kompositionen der Führer eben dieser Richtung Werke von künstlerischem Wert, und es wäre überhaupt, namentlich in Norddeutschland, der Streit für und wider die sogenannte Zukunftsmusik und zwar zu Gunsten derselben ausgefochten. Gegen eine solche Entstellung der Thatsachen zu protestieren halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits, dafs sie die Grundsätze, welche die Brendelsche Zeitschrift ausspricht, nicht anerkennen, und dafs sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten „Neudeutschen“ Schule, welche teils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und teils zur Aufstellung immer neuer unerhörter Theorien zwingen, die dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen können.

Johannes Brahms. Joseph Joachim.
Julius Otto Grimm. Bernhard Scholz.“

Auf welche Motive die Gegner Joachims Abfall von der Partei der „Zukunftsmusiker" zurückführten, darüber giebt Wagners Brief „Aufklärungen über das Judentum in der Musik" eigentümliche Aufschlüsse. Es heifst da: „Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines grofsen Violinvirtuosen, auf welchen das Medusenschild[1]) doch endlich auch gewirkt haben mochte, trat jene wütende Agitation gegen den nach allen Seiten hin grofsmütig unbesorgten Franz Liszt ein, welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönen Bemühungen, der Musik in Weimar eine fördernde Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte."

Es ist schon im Kapitel „Leipzig" erwähnt worden, dafs Joachim in Gemeinschaft mit den übrigen Lehrern des Leipziger Konservatoriums einen Protest gegen Brendel unterschrieben, der den Aufsatz „Das Judentum in der Musik" in der „Neuen Zeitschrift für Musik" aufgenommen hatte. Da jener Artikel anonym erschienen war, so wird niemand an der Sachlichkeit des Protestes zweifeln können. Dafs Joachim aber nun, da Wagner sich zur Autorschaft des genannten Aufsatzes bekannte, von demselben eine bessere Vorstellung bekommen hätte, wäre ebenso widersinnig wie unnatürlich gewesen. Ohne hier näher auf Wagners Broschüre eingehen zu wollen, die in der Behauptung gipfelt: „Die Periode des modernen Judentums in der Musik ist geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenden Stabilität zu bezeichnen", so scheint doch die folgende Überlegung am Platze zu sein: Joachim stand schon als Jüngling, als er noch im Fahrwasser der „Neudeutschen" segelte, bei seinen Zeitgenossen, ob sie nun der alten oder neuen Richtung angehörten, in dem unbestrittenen Ansehen, der berufenste Interpret der „deutschesten", im Sinne Wagners also christlichen Musik zu sein. Denn darüber waren sie alle einig — und Joachims ganzes Künstlerleben hat ihnen

---

[1]) Wagners Mitte der fünfziger Jahre neu aufgelegte Broschüre: „Das Judentum in der Musik."

darin Recht gegeben —, so rein und keusch wie er hat kein zweiter ausübender Tonkünstler seinen edlen Beruf erfüllt, bei keinem anderen ist der Virtuose so im Musiker aufgegangen, keiner hat seine Persönlichkeit so in den Hintergrund gerückt, wenn es galt, ein Kunstwerk in seiner vollen Reine und Schönheit wiedererstehen zu lassen. Also kann auch Hanslicks Satz: „In der höchsten Bildungsform ist die Virtuosität ungleich produktiver zu nennen, als eine mittelmäfsige Thätigkeit wirklichen Hervorbringens“ auf niemand mit gröfserem Recht angewendet werden als auf Joachim, der uns zudem auch als Komponist für sein Instrument mit einigen Werken beschenkt hat, die ihm für immer einen Ehrenplatz in der Geschichte der Violinlitteratur anweisen, und deren vollendete Wiedergabe noch auf Generationen hinaus zu den höchsten Aufgaben geigender Musiker zählen wird.

Und nun auf einmal, da er sich von Liszt abgekehrt und Wagner nicht mehr durch Dick und Dünn folgen wollte, nun plötzlich wird er von letzterem mit in den Topf geworfen, in dem auch der „durch Einmischung jüdischen Wesens bis zu geheimnisvoller Seichtigkeit verflachte Robert Schumann der zweiten Periode“ schmachtet[1]). Die Kunstgeschichte ist über die Wagnersche Denunciation Schumanns zur Tagesordnung übergegangen, und Joachim hat es Zeit seines Lebens als die höchste Ehrung empfunden, zur Gesellschaft des „verjudeten“ Schumann verurteilt worden zu sein, der sich an dem Vorbilde eines Künstlers wie Mendelssohn aufrichten und begeistern konnte! —

Einen deutlichen Beweis für Joachims Sachlichkeit in der Beurteilung von Kunstfragen liefert der folgende Brief an Avé Lallemant, in dem er seine Ansichten über den Rubinstein der ersten Periode ausspricht. Es ist bekannt, dafs sich später

---

[1]) Siehe auch Weifsheimer: „Erlebnisse mit R. Wagner, Franz Liszt etc.“, der Seite 318 ausruft: „Fort mit dem Passus von der vollendeten Unproduktivität aus der Judenbroschüre, — er ist nicht wahr!“

zwischen den beiden grofsen Tonkünstlern ein schönes kollegiales Freundschaftsverhältnis ausbildete, das auf neidloser gegenseitiger Anerkennung begründet war.

„Lieber Freund!

...... Rubinsteins Sinphonie liebe ich nicht, wie keine seiner Sachen, Einzelheiten ausgenommen. Er schreibt zu rasch — d. h. er entwickelt die Motive, die einer ideellen Entwicklung fähig wären, nicht innerlich genug —, man merkt keine Weihe bei seinen Schöpfungen. Zug, d. h. rasches Fortschreiten der Phantasie, ist ihm oft nicht abzusprechen, aber es ist keine Läuterung seines Stoffes vorangegangen — Mendelssohn, Chopin, Beethoven, Italienisches, Tanzrhythmen, vermischt mit den Schlacken eines unruhig ehrgeizigen Triebes, kommen vulkanisch hervor, oft in die steifesten Formen gewaltsam gezwängt. Ich habe mir bei seiner Ocean-Sinphonie Mühe gegeben, einen gewissen Widerwillen gegen sein Schaffen zu bemeistern, habe sie probiert und mit dem Interesse, etwas Neues für Orchester zu hören, spielen lassen; aber leider kann ich mich nicht entschliefsen, sie aufzuführen, was ich so gern gethan hätte, da ich mich persönlich in London mit ihm entzweit hatte und nun gern gerade mir und ihm gegenüber künstlerisch unabhängig seine Werke von dem Manne getrennt haben würde ...... Dem guten Geschmack geschieht kein Dienst mit Aufführungen solcher Werke, die nicht als Anfänge eines talentvollen Menschen, sondern als Meisterwerke neben und über die der gröfsten Meister ausposaunt werden. Da hört Nachsicht auf! Indes, besser als Liszt und Konsorten ist Rubinstein als Komponist noch immer, und hätten Sie wie die Leipziger zwanzig Konzerte, ich sagte doch, ‚führen Sie seine Sinphonie auf!'" .....

Der Leser wird sich erinnern, wie Joachims erster wissenschaftlicher Lehrer in Leipzig, Magister Hering, seinen Schüler mit dem Wesen der christlichen Religion vertraut machte und ihm die hehre Lichtgestalt ihres Stifters vom ethischen Standpunkt aus darzustellen suchte. Dieser Unterricht war auf

fruchtbaren Boden gefallen, denn mehr und mehr fühlte sich Joachim zu dem Glauben hingezogen, der als höchstes Ideal die Liebe zum Nächsten hinstellt. In seinem tiefsten Innern war er längst zum überzeugten Anhänger jener erhabenen Lehre geworden, als er gelegentlich eines vertraulichen Gespräches mit dem Könige den Wunsch durchblicken liefs, durch die Taufe nun auch wirklich zum Christentum übertreten zu wollen. Es sollte aber in aller Stille geschehen, damit seinen Eltern, die ja dem Glauben ihrer Väter treu geblieben waren, dadurch keine Kränkung widerführe. Der König zeigte sich dem Vorhaben Joachims um so leichter geneigt, als er bis dahin von dessen jüdischer Abstammung keine Ahnung gehabt hatte, und übernahm mit der Königin die Patenstelle bei der heiligen Handlung, die eines frühen Morgens im Beisein der Gräfin Bernstorff vom Pastor Flügge in der Ägidien-Kirche zu Hannover vollzogen wurde.

Wenn man Joachims reiche Thätigkeit in Hannover in Betracht zieht und die vielen Konzertreisen, die ihn jedes Jahr mehrere Monate von seinem Wohnorte fern hielten, so mufs man erstaunt sein über die grofse Anzahl von Kompositionen, die er in jener Zeit geschrieben hat. Nach der Hamlet-Ouverture entstanden in rascher Folge die Ouverturen zu „Demetrius“, „Heinrich IV“, zu einem Lustspiele von Gozzi und die „dem Andenken an den Dichter H. v. Kleist“ gewidmete. Nur die Hamlet- und die Kleist-Ouverture sind im Druck erschienen, die übrigen Manuskript geblieben.

In der Öffentlichkeit, d. h. beim grofsen Publikum, hat Joachim mit seinen Orchesterwerken kein Glück gehabt, wenn auch die beiden gedruckten Ouverturen jetzt noch hie und da an verschiedenen Orten zur Aufführung gelangen. Bei aller Geschicklichkeit in der Anordnung der Themen, die jedes Besondere an den rechten Ort zu stellen wufste, und manchen bedeutungsvollen Momenten in der Durcharbeitung der Motive,

fehlt ihnen doch als Hauptsache das, was schliefslich den bleibenden Wert eines Kunstwerkes bestimmt: die künstlerische Reife, die dem Hörer das beruhigende Gefühl sichert, dafs der Komponist seinen Gegenstand frei schaltend beherrsche. Das braucht weiter nicht wunder zu nehmen. Sind doch die sämtlichen angeführten Werke Joachims für Orchester in seiner Sturm- und Drangperiode entstanden, wo es ihn mit unwiderstehlicher Gewalt trieb, seinen Schaffenseifer an der Lösung gröfserer Aufgaben zu bethätigen. Mag er nun auch während des Schaffens jenes befriedigende Glücksgefühl vollauf empfunden haben, das die begeisterte Hingabe an künstlerische Bethätigung stets mit sich bringt, so verhehlte er sich doch nach der Vollendung seiner Arbeiten nicht, dafs Wollen und glückliches Gelingen miteinander nicht gleichen Schritt gehalten hatten, oder, um ein Bild von Wilhelm Grimm zu gebrauchen: „Der Wein nicht reichte, um den Becher bis an den Rand zu füllen.“ Zu dieser strengen Selbstkritik brachte ihn die merkwürdige Frühreife seines eigenen künstlerischen Urteils ebensowohl, wie der Vergleich mit den in jener Zeit entstandenen Werken seines „Spiel- und Kampfgenossen“. Wie nun niemand, der Joachims Sachen für Orchester kennt, den künstlerischen Ernst leugnen wird, der sie ohne Ausnahme durchweht, so haben sie ihm von seiten der hervorragendsten Musiker so viel warme Anerkennung eingetragen, dafs er sich mit der Genugthuung bescheiden darf, auch in dieser Hinsicht der vornehme Künstler geblieben zu sein, wenn schon der äufsere Erfolg ausgeblieben ist.

Eine meisterliche Leistung aber mufs seine Orchestrierung des Schubertschen Duos genannt werden, das auf eine Anregung Schumanns zurückzuführen ist. Joachim hat das Werk in dieser Form am 9. Februar 1855 zum erstenmal in Hannover zur Aufführung gebracht. Wer das Stück in der ursprünglichen Gestalt kennt und nun mit der Partitur in der Hand den herrlichen Klangwirkungen der Orchesterbearbeitung lauscht, der mufs doch einen tiefen Respekt bekommen vor Joachims eminenter Instrumentationskunst. Er hat damit die Orchester-

litteratur um ein Stück bereichert, das wohl jeder, der es nicht anders weifs, für eine Original-Symphonie des genialen Wiener Meisters halten würde.

Unter den übrigen Kompositionen Joachims, die in Hannover entstanden sind, nimmt das „Konzert in ungarischer Weise“ für Violine und Orchester, Op. 11, unstreitig den ersten Rang ein, wie es denn zu den bedeutendsten Werken zählt, die überhaupt für die Geige geschrieben worden sind. Es ist die ausgereifte Frucht der Einflüsse, die Joachim der innigen Vertrautheit mit der nationalen Musik seines Heimatlandes verdankt. Aus seinen Kinderjahren wird er sich wohl kaum eines Tages entsinnen können, an dem nicht die berauschenden Klänge ungarischer Zigeunermusik sein Ohr trafen, und die wiederholten Besuche, die er seinen Verwandten jenseits der Leitha abgestattet hat, konnten ihn in seiner Vorliebe für die eigenartigen Melodien, Harmonien und Rhythmen der magyarischen Volkslieder und Tänze nur noch bestärken. In der That verleugnet sich auch in seinen späteren Kompositionen für Violine der Ungar nirgends; aus allen Ecken gucken melodische und harmonische Wendungen hervor, die dem Kenner Grüsse aus der Heimat des Meisters zuflüstern.

Mit seinem ungarischen Konzert hat sich Joachim als Ebenbürtiger neben die grofsen Meister gestellt, welche Werke für die Violine als Soloinstrument geschaffen haben. Unter den Kompositionen, die von Geigern für ihr Instrument geschrieben wurden, können überhaupt nur drei darauf Anspruch erheben, mit in Betracht gezogen zu werden: die Teufelssonate von Tartini, das 22. Konzert (A-moll) von Viotti und die Spohrsche Gesangsscene. Was den inneren musikalischen Wert der genannten Stücke anlangt, so wäre es ein ebenso müfsiges wie unfruchtbares Beginnen, sie gegeneinander abzuwägen; verdanken sie doch ihr Entstehen so verschiedenen Kunstepochen, dafs sie gar nicht miteinander verglichen werden können. Das „Ungarische“ überragt sie aber sämtlich durch die Anforderungen, die es an die geistigen und musikalischen Kräfte des Vor-

tragenden stellt. Ein fast durchweg symphonisch gehaltenes Werk, verlangt es von dem Spieler die unbeschränkte Herrschaft über das Griffbrett ebensowohl, wie die geschmeidigste Bogenführung. Es gehört zu den schwierigsten Stücken, die es überhaupt für die Geige giebt, und kann nur von solchen in befriedigender Weise ausgeführt werden, die ihre Technik an dem doppelgriffigen Spiel der Bachschen Sachen, der Solidität der Spohrschen Schreibweise und dem geschmeidigen Passagenwerk Ernsts gefestigt und geläutert haben. Zudem stellt es auch an die physische Kraft und Ausdauer des Spielers ganz enorme Anforderungen, denn es ist das längste und anstrengendste aller Violinkonzerte. Für den Nichtungarn kommt noch die weitere Schwierigkeit hinzu, beim Vortrag die nationale Physiognomie des Konzertes zu charakteristischer Geltung zu bringen. Sind zwar sämtliche Themen des Stückes, ohne Ausnahme, Joachims ureigene Erfindung, so ist ihnen doch der Stempel so echter Volkstümlichkeit aufgedrückt, dafs selbst der Kenner sie kaum von alten ungarischen Zigeunermelodien zu unterscheiden vermag. Dafs das ungarische Konzert Joachims ebenso dankbar für den Geiger wie interessant für den Musiker ist, wird wohl jeder an sich erfahren haben, der Gelegenheit fand, es gut interpretieren zu hören. Wäre es nicht so verteufelt schwer, es würde ebenso oft gespielt werden und ebenso populär geworden sein, wie nur das Mendelssohnsche oder das erste Konzert von Bruch. So bleibt es selbst für ganz hervorragende Violinisten eine Traube, die nur deshalb sauer befunden wird, weil sie zu hoch hängt.

Opus 5, drei Stücke (Lindenrauschen, Abendglocken, Ballade) für Violine und Pianoforte, sind fein empfundene Stimmungsbilder, die jeden geigenden Musiker interessieren müssen.

Mit Opus 9: Hebräische Melodien, und Opus 10: Variationen über ein Originalthema für Viola und Pianoforte hat Joachim seiner Sympathie für die jetzt leider als Soloinstrument aufser Kurs gesetzte Bratsche ebenso schönen wie vornehmen musikalischen Ausdruck gegeben.

Dagegen ist das Nocturno für Violine und Orchester, Opus 12, ein Werk, das ganz zu Unrecht so selten gespielt wird. Es ist ein durchweg nobles und bedeutendes Musikstück, das nur zu lange und gleichmäfsig die trübe Nachtstimmung festhält. Wäre es durch einen Mittelsatz von etwas heitererem Ausdruck oder leidenschaftlicher Bewegung unterbrochen, die Geiger könnten sich kaum eine dankbarere Nummer für schöne Tonentfaltung und gesangsreichen Vortrag wünschen.

In Hannover ist auch Joachims drittes Konzert, das in G-dur, komponiert. Er hat es in den sechziger Jahren zu wiederholten Malen öffentlich gespielt, dann aber liegen lassen. Erst zwanzig Jahre später wurde es von ihm, hauptsächlich auf Betreiben Bülows, wieder vorgenommen und in wesentlich veränderter Gestalt im Druck veröffentlicht. Das Werk, dem Andenken an Gisela von Arnim, der verstorbenen Gattin seines Freundes Herman Grimm, gewidmet, ist zugleich ein schönes Denkmal, das sinnige Freundestreue der edlen Frau gesetzt. Der erste Satz ist nämlich auf das Thema eines Liedes von Beans Beor (Bettina Brentano)[1]) aufgebaut, das sich in der Erzählung „Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe“ von Achim von Arnim vorfindet. Es gehört zu Joachims schönsten und reifsten Arbeiten und stellt an den Ausführenden fast ebenso hohe Anforderungen geistiger und technischer Art wie das „Ungarische“. Auch dieses Werk ist durchweg symphonisch gehalten. Im ersten Satz liegt der Schwerpunkt im Orchester, und die Sologeige findet ihre Hauptaufgabe darin, die Themen mit reicher Ornamentik und flüssigem Passagenwerk geschmackvoll und sinnreich zu umspielen. Der zweite Satz ist ein ergreifender Klagegesang im Charakter eines Trauermarsches, gewissermafsen die Elegie auf den Tod der heimgegangenen Freundin. In der Mitte des Stückes schiebt sich allmählich der düstere Wolkenvorhang zur Seite, und wie aus klarblauem Himmel senkt sich tröstend und mild eine ver-

---

[1]) Der Mutter von Gisela Grimm.

klärende Lichtgestalt hernieder, die uns leise zuflüstert, dafs im Jenseits Ruh' und Frieden! Diese As-dur-Stelle gehört zu dem Schönsten, was je für die Geige geschrieben worden ist. Im letzten Satz mit seinen flotten, kecken Themen findet der geistvolle Spieler reichste Gelegenheit, feurige Kühnheit zu erweisen und mit bravourösen Terzen und brillanten Trillern sein technisches Können in das hellste Licht zu setzen. Das G-dur-Konzert kann Geigern, die es musikalisch und technisch zu bewältigen imstande sind, nicht warm und eindringlich genug empfohlen werden. Speciell die Schüler des Meisters sollten es sich angelegen sein lassen, das Stück nicht so oft zu Gunsten des „Ungarischen“ zu vernachlässigen.

Von den vielen Konzertreisen, die Joachim von Hannover aus unternommen hat, fällt der weitaus gröfste Teil auf England, wo er in den Jahren 1858, 1859 und 1862 so glänzende Triumphe gefeiert hat, dafs er seither jedes Jahr einige Monate während seiner dienstfreien Zeit in England konzertiert. Mit seinem Erscheinen und Auftreten erreicht die season in London erst ihren eigentlichen Höhepunkt, und die musikliebenden Kreise Englands haben sich so an die alljährliche Wiederkehr von „Herr Joachim“ gewöhnt, dafs sie sich eine musikalische Wintercampagne ohne seine Beihülfe gar nicht mehr vorstellen können. Für das Musikleben Englands ist Joachim seit vierzig Jahren ein mindestens ebenso wichtiger Faktor, wie er es seit nunmehr drei Jahrzehnten für die Berliner Musikverhältnisse geworden ist.

Der Schwerpunkt von Joachims Wirksamkeit in England hat von jeher in seiner Eigenschaft als unerreichter Kammermusikspieler gelegen. Speciell in London hat er im Verein mit seinen ausgezeichneten Genossen Louis Ries, Ludwig Straus und Alfred Piatti so Herrliches geleistet, dafs die Entscheidung schwer fällt, ob seinem Quartett-Ensemble in der Berliner Singakademie

oder dem der „Monday Popular Concerts“ in London die Palme zu reichen ist. Hierzu tritt noch der Umstand, dafs sich Joachim durch die erste Vorführung der Werke von Johannes Brahms das Verdienst erworben hat, für die Anerkennung seines Freundes als epochemachenden Meisters in England mehr gethan zu haben, als alle anderen Künstlervereinigungen zusammengenommen.

Von ganz besonderen Ehrungen war Joachims Erscheinen im Frühjahr 1861 in Wien begleitet, wo er seit seiner Knabenzeit nicht mehr öffentlich aufgetreten war. Als zwölfjähriges Bürschchen hatte er die Kaiserstadt verlassen, sich draufsen im Reiche gründlich umzuthun; als Dreifsigjähriger kehrte er nun wieder. Wie grofs auch die Hoffnungen gewesen sein mochten, die man auf seine Zukunft gesetzt, er hat sie in einer Weise erfüllt, welche die kühnsten Erwartungen überstieg. Eltern und Lehrer hatten wohl gewünscht, dafs er im Laufe der Zeit ein Virtuose, vielleicht gar ein sehr berühmter werden würde; — sein guter Genius aber hat ihn weiter geführt und höher gestellt, ihn einen unvergleichlichen Künstler, den gröfsten geigenden Musiker der Welt werden lassen!

Es sei der Phantasie des Lesers anheimgestellt, sich das Glücksgefühl auszumalen, das die Eltern Joachims empfunden haben mögen, als sie ihren Sohn von der freudigen Begeisterung Tausender umjauchzt sahen, und das Gefühl des Stolzes, das die Brust seines alten Lehrers, Joseph Böhm, schwellen machte, als er sagen durfte: Und dieser war mein Schüler!

Besser als alles andere schildert der Bericht Eduard Hanslicks den Verlauf der künstlerischen Begebenheit.

„Das wichtigste Ereignis der abgelaufenen Woche war das Auftreten Joseph Joachims. Vor so und so viel Jahren hatten ihn zwar die Wiener als Wunderkind gehört, der Wundermann war uns jedoch fremd geblieben. Wien, die Vaterstadt, wenn auch nicht Joachims selbst, doch seiner Bildung und seines Ruhms, hatte bereits einigen Grund, sich ob der anhaltenden Zurücksetzung von seiten des vielgereisten Künstlers zu be-

klagen. Joachim, so jung er ist, gilt seit beinahe zehn Jahren für den ersten lebenden Violinspieler, und wenn ihm hie und da Vieuxtemps an die Seite gestellt wurde, so beweist schon dieser Mafsstab, welch ungewöhnlicher Gröfse man sich gegenüber fühlte. Es war dem Künstler nicht leicht gemacht, so hochgespannten und langgenährten Erwartungen bei einem erfahrenen Publikum, wie das unsere, zu entsprechen. Joachim hat es jedoch in glänzendster Weise vollbracht. Er begann mit Beethovens D-dur-Konzert. Nach dem ersten Satze schon mufste es jedermann klar sein, dafs man es hier nicht blofs mit dem erstaunlichsten Virtuosen, sondern mit einer bedeutenden und eigentümlichen Persönlichkeit zu thun habe. Joachim ist mit all seiner Bravour so ganz in dem musikalischen Ideal aufgelöst, dafs man ihn eigentlich bezeichnen möchte als einen durch die glänzendste Virtuosität hindurchgegangenen, vollendeten Musiker. Sein Spiel ist grofs, edel, frei. Nicht der kleinste Mordent klingt nach Virtuosentum; was irgend im Solospiel an Eitelkeit oder Gefallsucht mahnen kann, ist hier spurlos getilgt. Dieser Adel künstlerischer Überzeugung tritt bei Joachim mit solcher Macht auf, dafs man erst hinterher an die Würdigung seiner grofsartigen Technik denkt. Welche Kraftfülle in dem Ton, den Joachims grofser, sicherer Bogen dem Instrumente abzwingt! Es schien uns das erste Mal, dafs selbst bei nachdrücklichster Behandlung der tieferen Violinlagen keine Spur jenes eigentümlich materiellen Scharrens und Schlürfens der Saite mitklang, welches wir auch bei den berühmtesten Geigern stellenweise vernahmen. Unvergleichlich an Reinheit und Egalität ist Joachims Triller; sein mehrstimmiges Spiel so verbunden zugleich und scharf gesondert, dafs man oft zwei Spieler zu vernehmen glaubt. Im Verlauf seiner Konzerte wird uns Joachim mit den Eigentümlichkeiten seiner Technik noch näher vertraut machen. Nach dem ersten Konzerte Joachims möchten wir allerdings annehmen, dafs der Ausdruck des Grofsen, Edlen, Pathetischen der seiner Natur homogenste sei. Ob das leichte Spiel der Anmut, der flüchtige

Witz, der frische Humor ihm ebenso überzeugend zu Gebote stehen, wird er in anderen Kompositionen zeigen müssen. Das Beethovensche Konzert, namentlich der fast improvisatorisch freie, tiefbewegte Vortrag des Adagio, bewies die entschiedenste Selbständigkeit der Auffassung. Unter Vieuxtemps' Bogen klang dies Konzert glänzender, lebendiger, Joachim holte es mehr aus der Tiefe und übertraf durch eine wahrhaft ethische Kraft die Wirkung, die Vieuxtemps' Spiel durch hinreifsendes Temperament erzielt hat.

Die zweite Nummer war ein Spohrsches Adagio, dessen Einförmigkeit in der markigen, dabei mannigfaltigen Spielweise Joachims alle Schwere verlor. Am überraschendsten erschien uns Joachim in dem Vortrag der ‚Teufelssonate' von Tartini. Wir glauben der Zustimmung der Violinspieler gewifs zu sein, wenn wir dieses Aufgebot einer kolossalen und zugleich klassisch geläuterten Technik bisher unerreicht nennen. Die schwierigsten Bravouren dieses Stückes, mit deren anstandsloser Bewältigung man sich sonst zufrieden zu geben pflegt, produzierte Joachim nicht blofs mit sicherer Leichtigkeit, es gelang ihm überdies, in dies brausende Tongewirr zahlreiche bedeutsame Accente zu verteilen, ‚Lichter aufzusetzen', welche dem Ganzen einen neuen, ausdrucksvollen Charakter geben. Im ganzen ist uns kaum ein zweiter Virtuose vorgekommen, dessen Leistungen so vollkommen aus einem Gusse, dadurch so rein und harmonisch in ihrer Wirkung gewesen wären.

Aus Joachims ‚Konzert in ungarischer Weise' dürfen wir wohl nur mit Vorsicht einen Schlufs auf den Umfang und die Art seiner schöpferischen Begabung ziehen. Nicht nur ist dieses Konzert die erste Komposition Joachims, die uns bekannt wurde, sie ist überdies zu umfangreich und kompliziert, dabei durch ihr stark hervortretendes virtuoses Element zu blendend, um in einmaligem Hören vollkommen erfafst zu werden. Jedenfalls interessiert und beschäftigt sie den Hörer auf das lebhafteste. Ein ganzes Konzert ‚in ungarischer Weise' zu schreiben, ist selbst für einen erfindungsreichen Tondichter

keine Kleinigkeit. Joachim hat die nationale Treue, das musikalische Interesse und das Vorrecht des Virtuosen hier in geistreicher Weise zu vereinigen getrachtet. Der erste Satz des Konzerts, der am breitesten und reichsten ausgeführte, imponiert durch den festgehaltenen Ton einer stolzen und fast verbissenen Leidenschaftlichkeit; in zügelloser Freiheit der Bewegung nimmt er bisweilen den Charakter der Rhapsodie oder des Präludiums an. Weniger reich in der Kombination hat uns der zweite Satz, mit seiner tief melancholischen Klage, noch harmonischer angesprochen und befriedigt. Auf die Elegie dieses Adagios — gleichsam der Lassa dieses Stückes — stürzt im dritten Satz die tolle Lustigkeit der ‚Friska‘ herbei. Hier sehen wir uns in den wilden, alles mit sich fortreifsenden Tumult einer Zigeunermusik gezogen.

Die weiteren Vorträge Joachims, wahre Riesenleistungen einer virtuosen und doch stets sich unterordnenden Technik, waren einige Sätze aus Seb. Bachs ‚Violinsonaten‘ und eine ‚Phantasie mit Orchester‘ von Schumann (Op. 121). Da Joachim keine Virtuosen-Eitelkeit besitzt, so mochte es zumeist Pietät sein, was ihn dies ebenso schwierige als unerfreuliche Stück spielen liefs. Schumann hat es an der Neige seiner lichten Tage geschrieben und Joachim gewidmet. Es ist ein dunkler Abgrund, über dem zwei grofse Künstler sich die Hände reichen. Martervoll, düster und eigensinnig ringt sich die ‚Phantasie‘ mit sehr geringem, melodischen Gehalt in fortwährendem Figurieren weiter. Nur höchst selten wird das Ermüdende dieser Erfindung durch eine geistreiche Harmonie oder Orchestration unterbrochen. Beethovens Romanze in F-dur (Op. 50) erinnern wir uns nicht früher öffentlich gehört zu haben. Joachim spielte die Romanze wunderbar grofs und ruhig. Die Melodie geigte er einfach auf der hellen E-Saite, während wohl kein anderer Violinvirtuose sich versagt hätte, sie künstlich in ein tieferes Helldunkel zu ziehen. Diese schlichte, schmucklose Gröfse scheint uns der hervorragendste Zug in Joachims Spiel. Dafs er sich damit mancher feineren, un-

mittelbar rührenderen Wirkung begiebt, verhehlen wir uns nicht. Der grofse, pathetische Stil wird das Publikum immer früher zur Bewunderung als zur Liebe bewegen, er beugt uns den Nacken und kann darum nicht so schnell in unser Herz sich stehlen. Wie in dem persönlichen Charakter der Menschen, sehen wir in den künstlerischen Individualitäten gewisse Anlagen fast regelmäfsig sich ausschliefsen und so gesondert grofse Klassen von Vorzügen und Mängeln begründen. Mehr als eine Stelle von Beethoven hätte Hellmesbergers feines, reizbares Naturell uns unmittelbarer ins Herz gespielt als Joachims unbeugsamer, römischer Ernst. Die Vortragsweise der beiden verhält sich beinahe wie Weibliches und Männliches, oder um ein musikalisches Bild zu brauchen, wie chromatisches und diatonisches Klanggeschlecht.“



4.

Marschner war 1859 mit dem Titel eines Generalmusikdirektors in den wohlverdienten Ruhestand getreten. In seine Stelle rückte der bisherige zweite Kapellmeister Fischer auf, und in die dadurch entstandene Lücke wurde B. Scholz berufen [1]). Mit letzterem knüpfte Joachim bald freundschaftliche Beziehungen an, denn Scholz war trotz seiner jungen Jahre damals schon ein Künstler mit fest ausgesprochenen Kunstansichten, die sich im wesentlichen mit denen Joachims deckten. Neben seiner musikalischen Tüchtigkeit und geistigen Bildung schätzte Joachim in ihm besonders den neidlosen Kollegen, dem die Sache höher stand als die Person. In seinem Hause lernte er die Sängerin Amalie Weifs, seine spätere Gattin, kennen.

Amalie Schneeweifs (Weifs war nur der angenommene Bühnenname) ist am 10. Mai 1839 zu Marburg in Steiermark als die Tochter des kaiserlichen Rates Schneeweifs und seiner Gattin Leonore geboren. Der Vater war ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und pflegte als Geiger besonders das Quartettspiel mit hingebendem Eifer. Auch die Mutter, eine Tochter des in den Kriegen gegen Napoleon 1805 gefallenen Obersten

---

[1]) B. Scholz, geb. 1835, lebte einige Jahre als Theorielehrer an der königl. Musikschule in München; von 1859—1865 war er Hofkapellmeister in Hannover und siedelte dann nach Berlin über. 1871 bis 1883 dirigierte er in Breslau die Orchester-Vereinskonzerte und leitet nun als Raffs Nachfolger das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. Scholz ist ein ebenso vornehmer wie fruchtbarer Tonsetzer und hat sich mit seinen den verschiedensten Gattungen angehörigen Werken einen sehr geachteten Namen gemacht.

Lindes von Lindenau, teilte die Liebe ihres Mannes zur Musik, war überhaupt eine Frau von hervorragenden geistigen und menschlich schönen Eigenschaften. Das Kind wuchs also in einer solchen musikalischen Umgebung auf, dafs es sich gar keiner Zeit zu entsinnen vermochte, in der nicht die Musik die Hauptrolle gespielt hätte. Schon in frühester Kindheit stellten sich bei dem Mädchen alle jene Anzeichen ein, die jeden anderen Beruf, als den zur Sängerin, geradezu ausschliefsen mufsten. Mit fünf Jahren trällerte Amalie Arien aus der „Norma" und anderen italienischen Opern so rein und sicher nach, dafs die Eltern sich veranlafst fühlten, ihr Singstunden geben zu lassen. Dieser Gesangsunterricht, der vom fünften bis zu ihrem elften Jahre währte, ist der einzige geblieben, den die herrliche Künstlerin in ihrem Leben überhaupt genommen hat.

Die Zeit zwischen 1850 und 1853 verbrachte die Familie Schneeweifs teils in Bruck a. M., teils in der schöngelegenen Hauptstadt der „grünen Steiermark". Das häufige Hören guter Musik in Graz bestärkte nun das junge Mädchen so sehr in seinen Neigungen für die Bühne, dafs wir es als vierzehnjährigen Backfisch schon sein erstes Engagement in Troppau absolvieren sehen. Die nächste Saison führte die Kunstjüngerin in eine ähnliche Stellung nach Hermannstadt in Siebenbürgen. Hier fand sie Gelegenheit, das Theaterleben von seiner weniger verlockenden Seite kennen zu lernen, denn durch das plötzliche Verschwinden des Theaterdirektors mit der Kasse sah sie sich eines Tages in die übelste Lage versetzt. Zwar winkte der jungen Künstlerin sofort ein neues Engagement in Anspach, allein es sollte gar nicht zum Antritt desselben kommen. Auf der Fahrt, die sie mit ihrer Mutter zu Wagen durch die ungarische Tiefebene machte, stürzte nämlich das Gefährt und verurteilte die Reisenden zu achttägigem, unfreiwilligem Aufenthalt in einem abgelegenen Dorfe. In Wien angelangt, erfuhr sie, dafs die Anspacher Stelle inzwischen anderweitig besetzt worden war; also blieb nichts übrig, als in der Kaiserstadt selber nach einer passenden Unterkunft Umschau zu halten.

Resolut und tapfer, wie gerade junge Mädchen in schwierigen Lagen zu sein pflegen, ging Fräulein Weifs zu Cornet, dem Direktor des Kärntnerthortheaters, und sang diesem einige Arien ihres Repertoires vor. Das hatte zur Folge, dafs sie zunächst auf drei Monate für das genannte Theater verpflichtet wurde. Aber schon nach ganz kurzer Zeit wandelte Cornet den Kontrakt in einen siebenjährigen um, nachdem er erst gemerkt, welch wertvolle Acquisition er mit der jugendlichen Sängerin gemacht hatte.

Durch eine so lange Sicherstellung schienen sich Fräulein Weifs die schönsten Aussichten auf eine erfolgreiche Bühnencarriere zu eröffnen. Leider aber mufste Cornet bald darauf aus hier nicht zu erörternden Gründen die Direktion niederlegen. An seine Stelle trat Kapellmeister Karl Eckert, der aber unbegreiflicherweise das bedeutende Talent der fleifsigen und strebsamen Künstlerin ganz unbeachtet liefs. Man beschäftigte sie nur in kleinen, nebensächlichen Rollen, die ihr zwar manche warme Anerkennung seitens des Publikums und der Kritik eintrugen, aber keine Gelegenheit boten, ihre eminenten gesanglichen und dramatischen Fähigkeiten zu entfalten.

Auch die Hoffnung, nach einem ungemein erfolgreichen Gastspiel in Graz, wo sie die Lucretia, Rosina und Azucena gesungen hatte, in Wien mit gröfseren Aufgaben betraut zu werden, erwies sich als eitel, denn man übertrug ihr bei der Wiederaufnahme des Freischütz die Rolle einer — Brautjungfer. Was Wunder, dafs sich ob solcher Mifsachtung und Zurücksetzung in der jungen Sängerin der Künstlerstolz aufbäumte und sie in letzter Stunde „wegen Heiserkeit“ ihre Absage ins Theater schickte.

Das war nun einer von den seltenen Fällen, wo sich „der Fluch der bösen That“ in reichen Segen verwandelte, aber nicht für unsere Künstlerin, sondern für eine andere. In der Suche nach einem Ersatz für die heiser gewordene Kranzjungfer, erklärte sich eine bisher ganz unbemerkt gebliebene Choristin bereit, die Rolle ohne weiteres zu singen und entschied damit

das Glück ihrer ferneren Laufbahn. Jene Choristin war die nachmals so berühmt gewordene Gesangskünstlerin Pauline Lucca!

War nun auch ihre Zugehörigkeit zum Ensemble des Kärntnerthortheaters eine fortlaufende Reihe von bitteren Enttäuschungen, so liefs sich Fräulein Weifs doch nicht entmutigen, sondern arbeitete an ihrer künstlerischen Entwicklung rastlos weiter. Von wesentlichster Bedeutung für ihr gesangliches Können war der Umstand, dafs sie während der italienischen Stagione, der am Kärntnerthortheater jedes Jahr die drei Sommermonate gewidmet waren, die italienische Gesangsmethode genau kennen lernte. Durch diese abwechselnde Beschäftigung mit deutscher und italienischer Opernmusik legte sie den Grundstein zu ihrer späteren universellen Beherrschung der verschiedenen Stilarten; denn wir dürfen niemals vergessen, dafs die Arien von Händel und Gluck zwar deutschen Geistes, aber nur im Hinblick auf italienische Gesangskunst entstanden sind.

Während sich nun Fräulein Weifs vor der Öffentlichkeit in Wien mit zweiten und dritten Rollen begnügen mufste, wurden doch Sachverständige auf ihr grofses Gesangstalent und ihre dramatische Begabung aufmerksam. Allen voran erzählte der ausgezeichnete Tenorist Dr. Gunz in Hannover so Rühmenswertes von der vielversprechenden Sängerin, dafs Kapellmeister Scholz gelegentlich einer Reise nach Wien ermächtigt wurde, Fräulein Weifs für die Hofbühne in Hannover zu verpflichten.

Auf der Fahrt nach der neuen Stätte ihrer Wirksamkeit verweilte sie einige Tage in Linz, wo der seinerzeit in Hermannstadt durchgebrannte Direktor das Theater leitete. Um die der Künstlerin vor sieben Jahren angethane Unbill einigermafsen wieder gut zu machen, liefs er sie als Fides, Rosina und Romeo gastieren. Der kolossale Erfolg, den sie als Gast mit ihren Glanzrollen errang, bewirkte, dafs man versöhnt und in Frieden voneinander schied.

Am 24. April 1862 trat Amalie Weifs im „Prophet“ als Fides zum erstenmal vor das hannöversche Publikum und erntete mit ihrer gesanglichen und dramatischen Leistung so reiche

Beifallsehren, dafs ihr dreijähriger Engagementsvertrag sofort perfekt wurde. Niemann, der den Johann von Leyden gesungen hatte, war schon in der Probe, zu der er nur widerwillig erschien, von den eminenten Gaben der neuen Sängerin so entzückt gewesen, dafs er von Stund' an zu ihren wärmsten Bewunderern zählte und ihr stets der neidloseste Kollege geblieben ist.

Fünf Wochen später, nach einem Hofkonzert zu des Königs Geburtstag, machte Scholz die junge Künstlerin mit dem Konzertdirektor Joachim bekannt, der auf einige Tage von London herübergekommen war, um das Festkonzert zu leiten, aber sofort wieder nach England zurückreiste. Erst im darauffolgenden Winter sahen sich die beiden öfter im Scholzschen Hause und wurden bald gute Freunde.

Über ihre beiderseitige künstlerische Bedeutung aber sollten ihnen die Augen erst aufgehen, als sie am 13. Dezember 1862 in einem Symphoniekonzert der königlichen Kapelle gemeinschaftlich vor die Öffentlichkeit traten. Fräulein Weifs sang in demselben zuerst eine Arie aus dem Händelschen Oratorium „Theodora", und als zweites Stück die grofse Arie aus „Fidelio"; Joachim spielte das Konzert von Beethoven, und Scholz, der gemeinschaftliche Freund, dirigierte. Es war ein bedeutsamer Zufall, dafs die beiden grofsen Künstler sich gleich mit ihrem ersten gemeinsamen Konzertieren in der Lösung solcher Aufgaben begegneten, die ihre Namen mit unvergänglicher Schrift in die Geschichte der ausübenden Tonkunst eingetragen haben.

Der folgende Brief Joachims an Avé Lallemant schildert die Situation vollkommen und sei, weil er auch andere Vorkommnisse von hohem Interesse beleuchtet, vollständig mitgeteilt:

„Hannover, den 31. Januar.

Lieber Avé!

Wenn ich warten soll, bis ich Dir sagen kann, ob ich Ende April zu Euch komme, so dauert mir das zu lange, um Dir für Deine herzlichen Briefe zu danken. Ich habe nämlich halb oder vielmehr $^{3}/_{4}$ die Idee, dafs ich Ende März

nach Bonn gehen werde, Ostern dort zubringen, dann nach Florenz, und vielleicht später nach Neapel! Aber entschieden wird erst Ende Februars darüber. Frei bin ich Ende März: denn mein neuer Kontrakt, den mir der König persönlich nach meiner Kündigung an die Intendanz anbot, verpflichtet mich blofs vier Monate jährlich (mit Beibehaltung des Gehalts) in Hannover zu bleiben. So menschlich schön hat sich der König persönlich benommen, so besorgt für mein Wohl, und blofs immer betonend, dafs weder er, noch der Geringste im Orchester mich entbehren wollten, nachdem man sich einmal zehn Jahre an den Gedanken gewöhnt, mich hier zu haben, dafs ich wirklich kein Herz im Leibe fühlen müfste, sollte es nicht Eindruck auf mich machen. Und es ist doch ein Segen für mich, dafs es so gekommen. Denke an die Unabhängigkeit vom alltäglichen Konzerttreiben, und an den Wirkungskreis, der mir für meine besten Kräfte geblieben! Denn ich habe mir auch zwei Choraufführungen, regelmäfsige Orchesterproben, und gröfsere Unabhängigkeit für die Programme im neuen Kontrakt bedungen. Nun, mündlich mehr über all dies; denn Du wirst doch wohl zur Faust-Aufführung, etwa Mitte März, kommen? Stockhausen wird den Faust singen! Ob er vorher beim Einstudieren viel helfen wird, wollen wir dahingestellt sein lassen: ...... Er hatte den König zu dem Plan der Aufführung gebracht, durch Vorschwärmen. Am 14. d. M. wollte er eintreffen, dann am 29., nun kommt wieder ein Brief, dafs er erst Anfang Februar eintreffen würde! Einstweilen haben Scholz und ich die erste Probe mit der Singakademie gehalten, auch der Domchor soll dazu genommen werden. Scholz, im Verkehr mit mir der unegoistischste Freund, hat von vornherein mir die Freude zugedacht, die Sache schliefslich zu dirigieren, da er weifs, wie nahe ich Schumanns stehe. Die geistige Arbeit des Einstudierens wollen wir uns teilen, und ich freue mich darauf, denn Scholz ist ein fixer Musiker und ein nobler Mensch. Aber Mühe wird die Sache kosten; der zweite Teil ist sehr

schwer, und die Kräfte sind sehr dilettantisch! — Was soll ich zu Eurem Plan mit Stockhausen nun eigentlich nachträglich noch sagen? Du weifst, ich habe die gröfste Hochachtung vor Stockhausens Gesangstalent, und er ist wohl der beste Musiker unter den Sängern; aber wie man bei der Wahl zwischen ihm und Johannes als Leiter eines Konzertinstituts sich für ersteren entscheiden kann, verstehe ich mit meinem beschränkten Musikerverstand nicht! Gerade als Mensch eben, auf den man bauen kann, steht mir Johannes mit Begabung und Willen erst recht hoch! Es giebt nichts, das er nicht fassen und mit seinem Ernst erobern könnte! Du weifst das ebenso gut wie ich — und wäret Ihr ihm mit Vertrauen und Liebe alle im Komitee und Orchester entgegengekommen (wie Du als Freund es privatim immer thatest), statt mit Zweifel und Protektormienen, es hätte seiner Natur die Herbheit genommen, während es ihn bei seinem Patriotismus für Hamburg (der fast kindlich rührend ist) immer bittrer machen mufs, sich (.......) hintangesetzt zu sehen. Ich darf nicht daran denken, um nicht zu traurig zu werden, dafs seine engeren Landsleute sich das Mittel aus der Hand gegeben haben, ihn befriedigter, milder und in seinen genialen Leistungen geniefsbarer zu machen. Ich möchte dem Komitee moralische Prügel (und körperliche dazu!) geben, dafs es Dich mit Deinen Absichten im Stich gelassen hat. Die Kränkung Johannes' wird die Kunstgeschichte nicht vergessen! Doch basta!

In der Bewunderung der Altistin Fräulein Weifs treffen wir wieder einmal recht zusammen, lieber Avé. Ich meine, man hörte es der Stimme schon an, eine wie reine, tiefe Natur in dem Mädchen wohnt, das seit dem 18. Jahre den Vater verloren hat, und später, Mutter und Schwester am Totenbett pflegend, unberührt von jeder Spur des Theatertreibens in der weltlichen Kaiserstadt geblieben ist. Da ist die warme Kunstliebe einmal wieder recht eine Wundergabe vom Himmel gewesen, und ich glaube, dafs das edle Mädchen

bei der Echtheit ihres Strebens immer Höheres erreichen wird, sich und andern zum Trost. Bescheidenheit und Ehrgeiz gehen aber auch hier, wie sie sollen, Hand in Hand!

Treu ergeben Dein J. J.“

Stockhausen, der sich um jene Zeit zu wiederholten Malen in Hannover aufgehalten und alle Welt mit seiner unvergleichlichen Gesangskunst begeistert hatte, gewann sofort das lebhafteste Interesse an dem zu den schönsten Hoffnungen berechtigenden Talent des Fräulein Weifs. Da die Künstlerin in Wien keine Gelegenheit gefunden, Händelsche Musik kennen zu lernen, machte er sich anheischig, mit ihr einige Partien aus den Oratorien des gewaltigen Meisters durchzunehmen. Als nun Stockhausen einmal verreisen mufste, bat er Joachim, ihn während seiner Abwesenheit bei Fräulein Weifs zu vertreten. Das führte denn bald zu einem vertrauten Verkehr zwischen den beiden und am 11. Februar 1863 zu ihrer Verlobung.

„Darüber war nun alle Welt entzückt
Und keiner tadelte die rasche Fügung.“

Am 14. April 1863, dem Geburtstage der Königin, sang die junge Braut zum erstenmal den „Orpheus“ in Glucks gleichnamiger Oper und rifs die Zuhörer zur Bewunderung hin mit ihrer herrlichen Kunstleistung, die in gesanglicher wie darstellerischer Hinsicht gleich vollendet war. Die Königin, die an dem Glück der beiden Verlobten innigen Anteil genommen, hatte sich als sinnige Geburtstagsfreude ausbedungen, dafs der Bräutigam die Festvorstellung leiten müsse. Also gewann jener Abend die Bedeutung eines künstlerischen Ereignisses, das noch lange in der Erinnerung der Beteiligten fortlebte. Das Glucksche Meisterwerk ist übrigens die einzige Oper geblieben, die Joachim in der Öffentlichkeit dirigiert hat.

Angesichts solcher Erfolge bedarf es kaum der Versicherung, dafs sich Fräulein Weifs nur schweren Herzens dem Wunsche ihres Verlobten fügte, der Bühne zu entsagen. Wenigstens erzählt die Künstlerin selbst, dafs sie in der Abschiedsvorstellung als Fidelio vor innerer Erregung kaum imstande gewesen sei, ihre

Rolle zu Ende zu führen. Glücklicherweise aber war ihr Abgang vom Theater nicht gleichbedeutend mit dem Abschied von der Kunst überhaupt, denn als die Gattin Joachims hat sie sich als Oratorien- und Liedersängerin einen Namen gemacht, der ihr einen Ehrenplatz unter den gröfsten Gesangskünstlern aller Zeiten wahrt.

Am 10. Juni 1863 feierten die beiden herrlichen Künstler im Freundeskreise ihr Hochzeitsfest.

Mit der Gründung seines eigenen Heims gestaltete sich Joachims Leben in Hannover zu einem höchst angenehmen. Das Königspaar überschüttete ihn und seine junge Gattin mit Huldbeweisen, sein künstlerischer Ruhm war in fortwährendem Steigen begriffen und zahlreiche Schüler eilten herbei, um seiner Unterweisung teilhaftig zu werden.

Als Lehrer ist Joachim Zeit seines Lebens Idealist gewesen; denn niemals hat er von irgend einem seiner Privatschüler auch nur die geringste materielle Entschädigung für erteilten Unterricht angenommen. Vielmehr fafste er es stets als eine künstlerische Gewissenspflicht auf, junge Talente um ihrer selbst willen zu fördern und fand sich hinreichend belohnt, wenn seine Schüler nachher ihr Können in den Dienst echter und wahrer Kunst stellten und das bei ihm Gelernte in seinem Sinne weitervererbten.

Von Schülern, die Joachim in Hannover unterrichtet hat, seien Leopold Auer (Petersburg), Richard Barth (Hamburg), Bargheer (Basel), Pinelli (Rom), Fritz Strufs (Berlin), Deecke (Karlsruhe) und Schiever (Liverpool) genannt. Dafs aber Joachim seine Schüler nicht nur in künstlerischer Hinsicht förderte, sondern auch um ihr weiteres Fortkommen besorgt war, bezeugen die beiden folgenden Briefe. Der erste ist an Lallemant in Hamburg, der zweite an J. O. Grimm in Münster gerichtet.

Lieber Avé,

Der junge Auer wird ja wohl zu Dir kommen, und da ist's sicherer, Dir den inliegenden Brief für ihn anzuvertrauen,

als poste restante zu schreiben. Wenn Du etwa für den begabten Jungen etwas thun könntest, so wäre das sehr schön. Mich dauert das junge Blut, das so in der Welt herumziehen mufs; und der gute, alte Vater versteht den Konzertrummel nicht einmal.

Zu meinen Bemerkungen über Stockhausen von neulich mufs ich denn nun hinzufügen, dafs er Chorsachen mit grofsem Enthusiasmus einstudiert. Und es hat doch einen ganz besonderen Schick, wenn so ein Dirigent auch gleich mit der Stimme zeigen kann, wie er's meint. Hat man Stockhausen aber singen gehört, so gewinnt man ihn immer, trotz allem was man gegen ihn hatte, wieder lieb! A propos, meine Bemerkungen über Fräulein Weifs bleiben ja wohl ganz unter uns; Du verstehst so was, aber die meisten Leute könnten meinen, ich wäre, was man so „verliebt“ nennt, während ich nur ein ganz reines Interesse walten liefs, als ich schrieb. Zum Faust sollst Du von Herzen willkommen sein.

Dein J. J.“

„Liebster Ise,

Mama Barth ist hier — und sehr vernünftig. Sie denkt nicht daran, dafs der Junge schon was verdienen müfste, findet es auch natürlich, dafs seine Kleinheit ihm einigermafsen für eine offizielle Konzertmeisterschaft im Wege steht. Da ich nun positiv glaube, 1., dafs Ihr positive Freude an dem Jungen haben würdet, und dafs dem Jungen 2. eine praktische Orchesterthätigkeit, verbunden mit der Gelegenheit öfter öffentlich zu spielen, heilsam sein müfste, so gehe ich aus meiner Defensive heraus und frage Dich aggressive: Kannst und willst Du ihn verwenden? Bist Du nach reiflicher Überlegung der Meinung, dafs Euch Barth (eine nicht genug zu empfehlende liebenswürdige, echte Natur) in Eurem Hause nicht genieren würde? Würde es Deiner Frau nicht zu viel, das Mehr der Ausgaben aufzuschreiben und Frau Barth zur Wiedererstattung zu behändigen? (Ich weifs, dafs dies ein Opfer wäre, mit solchen Plackereien behelligt zu

werden!) Würdest Du für die musikalischen Leistungen Barths diesem Klavier- und Kompositionsstunden i. e. Kontrapunkt zu teil werden lassen? Ich hielte es für ein Glück für den jungen, mir sehr lieben Kerl, so einen Winter in Deiner Umgebung zuzubringen. Überlege es und gieb mir sofort Bescheid, ob ich Mutter Barth zu Dir (eventuell mit Sohn) schicken soll.

Dein J. J."

Alles wäre nun schön und gut gewesen, wenn sich in gleicher Weise auch die Beziehungen zu seinem Chef, dem Grafen Platen, gebessert hätten. Allein das gerade Gegenteil war der Fall. Der Intendant verhielt sich Joachims künstlerischen Anforderungen und Wünschen gegenüber so ablehnend, dafs der Meister zu wiederholten Malen seine Entlassung aus dem königlichen Dienst nachsuchte. Der begütigenden Vermittlung des musikliebenden Fürsten gelang es zwar immer wieder, Joachim zum Verbleib in seinem Amte zu bewegen, aber an ein gedeihliches Zusammenwirken der beiden Parteien war für die Dauer doch nicht zu denken. Platens ganzes Verhalten ist nur so zu deuten, dafs er entweder von der künstlerischen Bedeutung eines Joachim keinen rechten Begriff hatte, oder auf seine ihm durch des Königs Gunst gewordene Ausnahmestellung eifersüchtig war. Wie Joachim damals über seinen Vorgesetzten dachte, geht aus dem folgenden Briefe hervor:

„Liebster Avé!

Ich habe mit gutem Bedacht gestern zu telegraphieren gezögert. In der Voraussetzung, S. M. den König im Konzert selbst zu sprechen, hoffte ich Dir zu Gefallen die Reise nach Hamburg zum 4. noch möglich zu machen. Aber da der König sagte, er käme den 1. von Herrenhausen zur Stadt und hoffte recht nachzuholen, was er von Musik durch Trauer und Abwesenheit versäumt habe, und da ich ferner von Graf Platen, als ich eben in die kgl. Loge trat, zugeflüstert bekam, mich selbst an den König um Urlaub zum 26. nach Leipzig zu wenden, da er

es noch nicht gethan, so blieb mir nichts übrig, als herzlich bedauernd meine Hamburger Freunde für diesmal aufzugeben. Graf Platen hat nämlich die gütige Eigentümlichkeit, mir gern ein ‚Nein‘ zu sagen, und dann traut er sich dem König gegenüber (nach Höflingsart) doch nichts zu verlangen, was vielleicht ein angefangenes Lächeln einen Augenblick unterbräche! Euch Republikanern kommt dies wohl wie Sklavenbrut vor? Mit dirigier- und spielmüden Armen

Dein J. J.“

Die äufsere Veranlassung für Joachims thatsächlichen Rücktritt von seinem Amt als Konzertdirektor war ein Konflikt, der sich zwischen ihm und Platen wegen eines Mitgliedes des Hoforchesters entspann. Joachim hatte bei seinem Vorgesetzten beantragt, dafs der bisherige Hofmusikus Grün[1]) wegen seiner hervorragenden Leistungen zum Kammermusiker befördert werde, als welcher er ordentliches und pensionsberechtigtes Mitglied der Hofkapelle geworden wäre. Allein Platen machte Schwierigkeiten und vertrat die Ansicht, dafs es ebensowohl ungesetzlich, wie den Neigungen des Monarchen entgegen wäre, einen Juden fest anzustellen und dadurch zum kgl. Beamten zu machen. Auf Joachims Entgegnung, dafs man doch bei seiner Anstellung mit lebenslänglichem Kontrakte keinerlei Bedenken wegen seiner jüdischen Abstammung getragen habe, erwiderte der Graf, dafs Joachims Einwände mit seinem Übertritt zum Christentum hinfällig geworden seien. Durch eine solche Auffassung der Dinge glaubte sich Joachim in die Notwendigkeit versetzt, die ganze Angelegenheit vom Standpunkt eines moralischen Prinzips auffassen zu müssen; denn nichts hätte sein Feingefühl mehr verletzen können, als die Annahme oder Unterstellung, dafs er um materieller Vorteile willen seinen Glauben gewechselt hätte.

Der nachstehende Brief Joachims an Platen ist ein so schöner Beweis seiner noblen Gesinnung, dafs dessen Mitteilung gerechtfertigt scheint.

---

[1]) Später Konzertmeister am Hofoperntheater und Professor am Konservatorium in Wien.

„Hannover, 23. August 1864.

Euer Hochgeboren Wunsch entsprechend, komme ich schriftlich auf die mit Hochdemselben vor Beginn der Ferien gepflogene Unterhaltung, Herrn Grün betreffend, zurück. Ich darf die Versicherung geben, dafs ich seitdem die Sache oft und gewissenhaft überdacht habe, wie Ew. Hochgeboren mir empfahlen — ohne dafs ich indes vermocht hätte, sie in anderem Lichte zu sehen.

Unmöglich konnte ich vergessen (und das ist's, worauf ich nochmals besonders aufmerksam zu machen mir erlaube), dafs Herr Grün durch mich im Auftrag der hohen Intendanz engagiert worden ist, mit der ausdrücklich erwähnten Aussicht, er würde allmählich in die s. Z. durch Herrn Kammermusikus Kömpel eingenommene Stellung vorrücken. Könnte nun Herr Grün, ohngeachtet seiner von allen Vorgesetzten anerkannten trefflichen Leistungen und Pflichttreue im Dienst, nach mehreren Jahren geduldigen Wartens, auf meine erinnernde Bitte nicht befördert werden, weil er ein Israelit ist, und gingen somit dadurch die von mir in höherem Auftrage gegebenen Versprechungen nicht in Erfüllung, dann bliebe mir, nach meiner Auffassung von Ehre und Pflicht, nichts anderes zu meiner Rechtfertigung übrig, als eventuell mit Herrn Grün gleichzeitig von meinem Posten zurückzutreten. Ohnehin würde ich, beim Beharren in meiner jetzigen Stellung, nach Zurückweisung des Herrn Grün, die rein persönliche Empfindung zeitlebens nicht überwinden durch meinen früher hier erfolgten Übertritt zur Kirche Christi in der kgl. hannoverschen Kapelle weltliche Vorteile zu geniefsen, während meine Stammesgenossen in derselben eine demütigende Stellung einnehmen."

Daraufhin erstattete Platen den folgenden Bericht an den König:

„Eure Königliche Majestät geruhten auf meinen vor den diesjährigen Theaterferien gehaltenen Vortrag, die von dem Konzertdirektor Joachim verlangte feste Anstellung des im

hiesigen Hoforchester engagierten Violinisten Grün aus dem Grunde entschieden abzulehnen, weil er Israelit und bislang das Prinzip beobachtet worden sei, dafs Angehörige solcher Konfession von festen Anstellungen im Hofdienst ausgeschlossen seien.

Ich hatte damals den Konzertdirektor von dieser Allerhöchsten Entschliefsung neben Bezeugung des Allerhöchsten Bedauerns, seine Verwendung nicht berücksichtigen zu können, in Kenntnis gesetzt.

Jetzt nun erhalte ich von ihm die im Original hier beigefügte Zuschrift, worin er nochmals mit dem Antrage hervortritt, dem p. Grün eine bestimmte Aussicht auf demnächstige feste Anstellung als Kammermusikus zu eröffnen, weil er selbst sich sonst veranlafst sehen müfste, seine eigene hiesige Stellung aufzugeben.

Es ist dem p. Joachim einstweilen von mir erwidert worden, wie ich nicht unterlassen würde, Ew. Majestät diese Angelegenheit wiederholt allerunterthänigst vorzutragen.

Das erlaube ich mir gegenwärtig in aller Ehrfurcht zu thun, indem an Ew. Königl. Majestät ich die allerunterthänigste Anfrage zu richten wage, ob Allerhöchstdieselbe, zur Vermeidung der Ausführung des von dem Konzertdirektor gefafsten Entschlusses, vom Prinzipe des Ausschlusses israelitischer Konfessionisten von Anstellungen im Hofdienste abzugehen geruhen wollen?

Ist dies einmal geschehen, so wird das bisherige Prinzip für immer beseitigt sein, und das bedarf doch wohl der Überlegung.

Wäre mir, als der p. Grün zum Engagement vorgeschlagen worden, bekannt gewesen, dafs er Israelit sei, so würde ich in keinem Falle darauf eingegangen sein. Nachdem der Konzertdirektor zur christlichen Religion übergetreten war, lag mir aber der Gedanke völlig fern, dafs er sich für einen seiner früheren Stammesgenossen interessieren könne, da ihm während seines hiesigen Engagements bekannt geworden sein

mufste, dafs Israeliten von einer lebenslänglichen Anstellung im Hofdienst ausgeschlossen seien."

(September 1864.)

Da die strittige Angelegenheit auf diese Weise zu keiner Lösung gelangen wollte, so traf der König den Ausweg, Grün zum Kammervirtuosen zu ernennen. Das war nun zwar für den Betroffenen eine ebenso grofse wie unerwartete äufserliche Ehrung; da aber mit jenem Titel keinerlei Pensionsberechtigung verbunden war, so erklärte sich Joachim durch den getroffenen Ausweg für nicht befriedigt und legte am 25. Februar 1865 sein Amt mit der Begründung nieder, dafs er unter dem Intendanten, Graf Platen, nicht länger dienen wolle.

Zu diesem Schritt war er hauptsächlich durch das zweideutige Verhalten des Intendanten veranlafst worden, der in der Angelegenheit ein doppeltes Spiel getrieben hatte: ebenso wie es sich später herausstellte, dafs die feste Anstellung Grüns nicht ungesetzlich gewesen wäre, so hatte Joachim die wohlbegründete Vermutung, dafs die Entscheidung des Königs nur auf die Beeinflussung durch Platen zurückzuführen sei. Der unbefangene Leser wird sich überzeugt halten, dafs Joachims Annahme keine irrtümliche gewesen ist.

Der Humor von der Geschichte liegt darin, dafs Grün, das Objekt des Konfliktes, für die ganze Streitfrage gar kein Verständnis gehabt zu haben scheint, denn während Joachim seine Demission nahm, diente er ruhig als Hofmusikus mit dem Titel eines Kammervirtuosen weiter.

Seine dadurch erlangte Freiheit und Unabhängigkeit benützte nun Joachim zu fleifsigen Konzertreisen, auf denen er in Gesellschaft seiner Gattin auch wieder einmal die französische Hauptstadt besuchte.

Der nachstehende Brief an seinen Hamburger Freund orientiert uns über seine damaligen Reisepläne:

„London, 18. Febr. 1866.

Lieber Avé, mir hat es sehr leid gethan, dafs ich Euch für dies Jahr ausnahmsweise abschreiben mufste. Indes ist's

vielleicht gut, wenn das Hamburger Publikum einmal statt ‚toujours perdrix‘ Auer als Auerhahn verspeiset! — Bis Ende März habe ich in England zu thun, arbeite viel, habe aber wenigstens die Genugthuung, daſs ich wirklich für die Meinigen etwas Erkleckliches ausrichte. Wäre nur die lange Trennung nicht! Den April und halben Mai werde ich in Paris und den französischen Provinzen zubringen. Ich will vier Quartette in Paris geben, auf die ich mich freue; der Sinn für deutsche Musik ist allenthalben im Zunehmen; eine erfreuliche Wahrnehmung.

Deine Sorge wegen Stockhausens Abgang verstehe ich. Es ist schade, daſs er so bald die Geduld verliert; manches Schöne hat er schnell erreichen können, viel hätte die Zukunft gebracht; aber ich kann nicht urteilen, ohne seine Gründe zu kennen. Daſs Ihr Euch nun aufrafft und dem gröſsten Musiker unserer Tage (ich weiſs, was ich schreibe), dem Johannes Brahms aus Hamburg, die gebührende Stellung anweiset, ist nach den philharmonischen Antecedentien nicht wohl anzunehmen. Ein Stück Misère und Verkennung scheint zur Entwicklung groſser Geister immer zu gehören, und vielleicht hält das Komitee der philharmonischen Gesellschaft es sogar für landesväterliche Verpflichtung (wir haben noch immer regierende Häupter genug zum nachahmenswerten Beispiel!), der Zukunft von Brahms durch Entsagung ein patriotisches Opfer zu bringen! — — — —

Dein J. J.“

In Paris erntete Joachim solche Triumphe mit seinen Vorträgen klassischer Meisterwerke, daſs dort lebende Musiker dem Verfasser noch nach zwei Jahrzehnten die begeistertsten Schilderungen davon machten. Besonders nach der Wiedergabe des Beethovenschen Konzerts und der Teufelssonate von Tartini kannte der Enthusiasmus keine Grenzen; und auch hier waren es gerade die Musiker, die den „grand et celèbre violiniste hongrois“ am begeistertsten umschwärmten. Von den vielen Ehrungen und Huldigungen, deren sich Joachim damals in

Paris zu erfreuen hatte, ist die Anerkennung Charles Gounods die schönste, der dem Meister nach dem Konzert von Beethoven mit den Worten die Hand drückte: „votre jeu est si chaud et si sage en même temps.“

Während Joachim seine Konzertausflüge in Frankreich bis nach Bordeaux ausdehnte, war seine Gattin in Paris geblieben und entzückte Berlioz durch den vollendeten Vortrag Gluckscher Arien. Wer seine Memoiren gelesen hat, wird sofort begreifen, was das zu sagen hatte.

In Hannover passierten inzwischen die merkwürdigsten Dinge. Ein Charlatan Namens Sattler, der längere Zeit in Amerika gelebt, Klavierspieler und nicht ohne musikalische Fähigkeiten war, hatte Mittel und Wege gefunden, sich Zutritt bei Hofe zu verschaffen und auch dem König vorgestellt zu werden. In einer Abendgesellschaft von letzterem aufgefordert, etwas auf dem Flügel zu improvisieren, flocht er in geschickter Weise eine Melodie ein, die der musikliebende Fürst komponiert hatte. Auf die freudig erstaunte Frage des Monarchen, ob er auch wisse, von wem das Thema sei, das er soeben gespielt habe, antwortete der kundige Thebaner dreist: „Ja gewiſs, Majestät; das ist eine Melodie, die bei uns drüben jedes Kind singt!“

Damit war Sattlers Stellung in der Gunst des geschmeichelten Fürsten entschieden, und der schlaue Abenteurer zögerte nicht lange, dieselbe für seine Zwecke auszunützen. Seine Vorschläge und Wünsche fanden an allerhöchster Stelle so freundwilliges Entgegenkommen, daſs man ihm beispielsweise die Leitung eines Musikfestes in Hannover übertrug. Auch die Gründung einer Musikschule, die Joachim bisher vergebens angestrebt hatte, schien bereits ihrer Verwirklichung nahe, als die Entlarvung des Schwindlers seinem Treiben ein plötzliches Ende bereitete. Das Musikfest, das Sattler geleitet hatte, endete mit einem kläglichen Fiasko des Dirigenten, und als es herauskam, daſs die von ihm bei Hofe als seine Gattin vorgestellte „Dame“ nicht seine wirkliche Frau war, wurde er auf des Königs Befehl des Landes verwiesen.

So standen die Sachen, als Joachim im Winter 1865 auf 1866 nach Hannover zurückkehrte, um sich einige Wochen im Kreise seiner Familie von den anstrengenden Reisen der letzten Zeit zu erholen. Seine Gattin hatte ihm am 12. September 1864 den ersten Sohn, Johannes, am 24. Januar 1866 den zweiten Sprossen, Herman, geschenkt. Dem ersteren hat Brahms seine Bratschenlieder als Patengeschenk in die Wiege gelegt, bei dem Zweitgeborenen sind Herman Grimm mit seiner Gattin Gisela und Bernhard Scholz die Paten gewesen. Das glückliche Familienleben jener Tage hat nur insofern eine Trübung erfahren, als Joachim durch das plötzliche Hinscheiden seines Vaters in tiefste Trauer versetzt wurde.

Als König Georg erfuhr, welch schwerer Schicksalsschlag Joachim betroffen hatte, liefs er ihn zu sich entbieten und war in so rührender Weise bemüht, den trauernden Sohn zu trösten, dafs dieser heute noch die dankbare Erinnerung daran im Herzen trägt. Im weiteren Verlauf des Gesprächs gab dann der König seinem Bedauern darüber Ausdruck, dafs Joachim nicht mehr in seinen Diensten stehe, und meinte schliefslich, seinem Wiedereintritt stünde nun gar nichts im Wege, da ja Platen nicht mehr Intendant sei. Auf Joachims Entgegnung, dafs auch noch andere Vorkommnisse, die während seiner Abwesenheit passiert seien, es ihm schwer machten, auf des Königs Anerbieten einzugehen, antwortete dieser: „Ja, lieber Herr Joachim, ich weifs schon, worauf Sie anspielen. Die Geschichte mit Sattler hat mich erst recht davon überzeugt, wie nötig Sie uns hier sind. Wären Sie bei uns geblieben, so hätten solche Dinge nicht passieren können. Das ist nicht nur meine, sondern auch der Königin Ansicht!“ Diese vertrauensvolle Huld des Königs und die darin liegende Anerkennung von Joachims Verdiensten mufsten naturgemäfs seine anfänglichen Bedenken zum Schweigen bringen, und so erklärte er sich mit Freuden bereit, dem Rufe des gütigen Fürsten von neuem Folge zu leisten.

Am 14. Juni 1866 waltete Joachim nach seiner Wiederanstellung zum ersten- und letztenmal seines Amtes in königlich



Joseph Joachim in Hannover
um 1866.

Nach einer Photographie von Mrs. Cameron.

hannöverschen Diensten. Jenny Lind und er waren die Solisten des denkwürdigen Hofkonzertes in der Orangerie zu Herrenhausen, das an dem Abend desselben Tages stattfand, an dem in der verhängnisvollen Bundestagssitzung zu Frankfurt a. M. die Würfel fielen, welche das Schicksal Hannovers als selbständigen Königreichs besiegeln sollten. Die erwartungsvolle Stille nach den musikalischen Vorträgen wurde nur durch das geheimnisvolle Kommen und Gehen von Adjutanten unterbrochen, die militärische Meldungen brachten oder leise geflüsterte Befehle des Monarchen in Empfang nahmen. Plötzlich erhob sich der König von seinem Sitz und verliefs den Saal zum Zeichen, dafs das Konzert zu Ende sei. Die letzte Depesche hatte die Nachricht enthalten, dafs die Preufsen bei Minden die hannöversche Grenze überschritten hatten. Noch in derselben Nacht fuhr der König mit dem Kronprinzen zur Armee nach Göttingen und übernahm den Oberbefehl. Der weitere Verlauf der geschichtlichen Ereignisse ist bekannt.

Nach der Kapitulation vom 28. Juni 1866, welche die Einleitung zur Einverleibung Hannovers in Preufsen bildete, wurde seitens der neuen Behörden auch an Joachim die Frage gerichtet, ob er seine Stelle beibehalten wolle. Da er aber durch die Flucht der königlichen Familie seinen hauptsächlichsten Wirkungskreis verloren hatte, so glaubte er als rechtschaffener Mann auf die Ansprüche, die ihm sein lebenslänglicher Kontrakt sicherte, verzichten zu müssen. Er lehnte daher ab und zog es vor, einstweilen wieder frei und unabhängig zu sein.

Abgesehen von seinen alljährlich wiederkehrenden Besuchen in England, wo man ihn unter glänzenden Bedingungen zu regelmäfsigem Auftreten in der season verpflichtet hatte, lenkte nun Joachim seine Reisen in den beiden nächsten Wintern hauptsächlich nach dem deutschen Süden. In Konzerten, die er in Wien 1867 gemeinschaftlich mit Brahms gegeben hat, feierte er solche Triumphe, wie sie seither wohl keinem anderen Tonkünstler beschieden waren. Hanslick gab seiner Begeisterung in nachfolgenden Sätzen beredten Ausdruck:

„Joseph Joachim, dem selbst der Neid den allerersten Platz unter den Violinspielern nicht bestreitet, ist für uns die Verkörperung der aufserordentlichsten und zugleich künstlerisch verklärtesten Virtuosität. Technisch kommt er der absoluten Vollkommenheit so nahe, dafs unser Auge diese letzte unmerkliche Distanz nicht mehr wahrnimmt. Dabei tritt der Adel künstlerischer Weihe bei Joachim mit solcher Macht auf, dafs man erst hinterher an die Würdigung seiner grofsartigen Technik denkt. Wie süfs und mühelos geniefst sich das Vollkommene, wie schwer beschreibt es sich! Der entzückendste Ton, der süfseste und stolzeste zugleich, der je einer Geige entströmte; eine wunderbare und doch niemals wundersüchtige Technik; ein Vortrag voll Adel, Geist und Empfindung — das wären ungefähr die Grundzüge dieser musikalischen Erscheinung. Charakteristisch für Joachim scheint mir vor allem der ausgeprägte Zug ruhiger Gröfse, der jede seiner Produktionen durchzieht, die Strenge und Reinheit des Stils, welche die üppigen Reize der Virtuosität eher zu verschleiern als vorzudrängen trachtet. Es ist nicht möglich, Gröfseres einfacher hervorzubringen!"

Brahms war 1862 nach der Kaiserstadt „an der schönen blauen Donau" gezogen und hatte daselbst als Komponist und Klavierspieler eine so warme Aufnahme gefunden, dafs man ihm die Leitung der dortigen Singakademie übertrug. Aber schon 1864 legte er seine Stelle nieder, um sich in Süddeutschland und der Schweiz eine Zeit lang völliger Ungebundenheit zu erfreuen. Mit der Berufung seines Freundes Th. Billroth nach Wien, 1867, zog es auch ihn wieder nach der Stadt, die ihm von nun an zur zweiten Heimat werden sollte. —

Die grofsen, stets wachsenden Erfolge, welche Joachim in England einheimste, hatten ihn mehreremal vor die Frage gestellt, ob er nicht besser thäte, ganz nach London überzusiedeln, um die Annehmlichkeiten der Weltstadt auch während der konzertfreien Zeit zu geniefsen. Immer wieder aber zog

es ihn wie mit Zauberfäden nach Deutschland zurück, das er als seine eigentliche künstlerische Heimat betrachtet.

Mit deutscher Kunst so innig verwachsen wie kein zweiter ausübender Tonkünstler, sind ihm Wesen und Empfinden des deutschen Volkes ebenso sympathisch, wie er mit dessen Sitten und Gebräuchen innig vertraut ist. Er liebt sein zweites Vaterland mit derselben begeisterten Hingebung wie nur irgend einer, dessen Wiege in deutschen Landen gestanden hat. In diesem Sinne schreibt er auch anfangs der sechziger Jahre aus London an Lallemant:

„Nun, Du brauchst wahrlich keine Angst zu haben, dafs ich mich allzusehr veranglisiere; wenn ich auch lieber hier bin als in Hannover, so vergesse ich deutsches Gemüt und deutschen Geist zu segnen keinen Tag! London ist jetzt ziemlich von aller Gesellschaft verlassen, aber es thut mir gerade wohl, endlich einmal wieder in einer grofsen Stadt zu wohnen, ohne die Furcht vor den Anforderungen der Öffentlichkeit.“

In diesen Sätzen sind alle Beweggründe ausgesprochen, die Joachim veranlafsten, nicht nur in Deutschland wohnen zu bleiben, sondern nun, da er durch keine Stellung mehr an Hannover gebunden war, nach einer gröfseren Stadt überzusiedeln.

Die Stadt, wo er hoffen durfte, einen seinen künstlerischen Neigungen und Wünschen zusagenden Wirkungskreis zu finden oder vielmehr, wo er Aussicht hatte, sich einen solchen zu schaffen, war Berlin, die nach den kriegerischen Erfolgen der letzten Jahre so rasch aufblühende preufsische Hauptstadt.

Im Herbst 1868 bewerkstelligte er mit seiner Familie, die am Geburtstage Franz Schuberts, dem 31. Januar 1868, durch die Geburt seiner ältesten Tochter, Marie, vermehrt worden war, den Umzug nach der Stadt, deren vornehmste Künstlergestalt er seit nunmehr drei Jahrzehnten ist.



VI.

Berlin.





1.

Die preufsische Hauptstadt wäre zu wiederholten Malen in der Lage gewesen, in der Musikgeschichte eine bedeutsame Rolle zu spielen, wenn man es verstanden hätte, bereits ansässigen Tonkünstlern einen ihrer Bedeutung entsprechenden Wirkungskreis zu schaffen, oder andere Musiker von Ruf und Ansehen an ihre Mauern zu fesseln, als sich die schönste Gelegenheit dazu bot.

Die erste Unterlassungssünde von grofser Tragweite findet eine gewisse Rechtfertigung in dem Umstand, dafs nach dem Siebenjährigen Kriege die Staatskassen so erschöpft waren, die Bürgerschaft so schwere Opfer an Geld und Gut gebracht hatte, dafs die paar hundert Thaler jährlich, die ausgereicht hätten, Philipp Emanuel Bach, den Vater der neueren Instrumentalmusik, Berlin zu erhalten, nicht aufgetrieben werden konnten. Der Sohn des gewaltigen Johann Sebastian, der bis dahin „der Berliner Bach" geheifsen hatte, mufste 1767 den Wanderstab ergreifen, um an einem anderen Orte sein Fortkommen zu suchen. Nach der Stadt, die ihn bis zu seinem Tode gastlich beherbergte, führt er fortab die Bezeichnung „Hamburger Bach" [1]).

[1]) In welchem Ansehen der Schöpfer der neueren Sonatenform schon bei seinen Zeitgenossen stand, beweist der Ausspruch Joseph Haydns: „Was ich weifs, das habe ich dem Philipp Emanuel Bach zu verdanken!"

Ebenso liefs man eine zweite Gelegenheit, Berlin auch in musikalischen Dingen zu jenem Ansehen zu erheben, dessen es sich in wissenschaftlicher Beziehung längst erfreute, unbenutzt verstreichen, obzwar nach den Begeisterungstagen der Freiheitskriege die günstigsten Vorbedingungen auf dem Wege lagen. Fichtes „Reden an die deutsche Nation" hatten ihre Wirkung nach oben so verfehlt, als ob sie niemals gehalten worden wären. Man liefs die eminenten Fähigkeiten und Kräfte des Schöpfers der 1812 in Berlin mit grofsem Erfolge zur Aufführung gelangten Oper „Silvana" völlig unbeachtet, und während das Volk sich an seinen Melodien zu Körners „Leyer und Schwert" begeisterte, wurde Spontini in die oberste musikalische Stellung am preufsischen Hofe berufen. Man stattete ihn mit künstlerischen Machtbefugnissen und einem so hohen Gehalt aus, wie sie bislang keinem deutschen Tonkünstler gewährt worden waren. Erst als 1821 „der Freischütz" im Berliner Opernhause mit beispiellosem Erfolg in Scene ging, wurde man sich über die Bedeutung Carl Maria von Webers klar. Aber man liefs ihn ruhig in seiner Stellung in Dresden, obschon er für Berlin zu haben gewesen wäre, wenn die mafsgebenden Kreise den guten Willen dazu verspürt hätten.

Noch schlimmer ist es um die „Kurzsichtigkeit" bestellt, mit der man die Unterhandlungen, die Mendelssohns Berufung nach Berlin zum Gegenstand hatten, zum schliefslichen Scheitern brachte. Ein wahrer Ingrimm mufs den Kunstfreund erfassen, wenn er den einfachen und klaren Forderungen, die Mendelssohn an seine Anstellung in Berlin knüpfte, den verzwickten Weiterungen der mit den Verhandlungen betrauten Räte entgegenhält[1]). Da Mendelssohns Wünsche nach geebneten Verhältnissen, „die es jedem guten Musiker möglich machen sollten, sich für die Sache zu interessieren", nicht erfüllt

---

[1]) Siehe Mendelssohns Briefe aus den vierziger Jahren an seinen Bruder Paul, an Geheimrat von Massow etc., die den genannten Gegenstand behandeln.

wurden, so zog er es in seinem gerechten Ärger über die vielen Gutachten und Konferenzen, die die verschiedenen Instanzen von ihm verlangten, vor, die Leitung der Gewandhaus-Konzerte beizubehalten und mit der Gründung des Konservatoriums Leipzig auf Jahrzehnte hinaus zum musikalischen Vorort Deutschlands zu machen.

Gewifs haben einzelne preufsische Herrscher der Musik warme Sympathien entgegengetragen, so besonders Friedrich der Grofse, der sich in hervorragender Weise ausübend mit ihr beschäftigte; dann auch Friedrich Wilhelm IV. — Allein es wurden jene Mafsnahmen verabsäumt, die einer That gleichgekommen und für die Bedeutung Berlins als Musikstadt von entscheidender Wichtigkeit gewesen wären. Das war um so bedauerlicher, als es unter allen Künsten gerade die Musik ist, durch welche sich Deutschland seit zwei Jahrhunderten der unbestrittenen Hegemonie über alle Kulturstaaten der Welt erfreut.

Auch der Adel, der in anderen Ländern den Künsten ein ebenso eifriger wie einflufsreicher Beschützer war, verhielt sich den musikalischen Bestrebungen in Preufsen gegenüber so gleichgültig und kühl, dafs Max von Weber in der Biographie seines Vaters sagen durfte: „Wie die Bedeutung der norddeutschen Aristokratie für die Entwicklung von Kunst, Wissenschaft und Gemeinsinn fast Null ist, so knüpft sich in Österreich an jede civilisatorisch bedeutende That fast immer der Name eines der grofsen Adelsgeschlechter!“

Da auf diese Weise die Tonkunst auf eine thatkräftige Unterstützung von oben verzichten mufste, so blieb sie zur Hauptsache auf die Förderung angewiesen, die ihr aus den Schichten der Bevölkerung entgegengebracht wurde. Das, was Privatkreise und Vereine für das musikalische Leben Norddeutschlands, speciell in Berlin, gethan, ist so schwerwiegend, dafs dadurch die Leistungen des Staates auf diesem Gebiete völlig in den Schatten gestellt werden. Die 1791 von Fasch gegründete „Sing-Akademie“, der 1847 ins Leben getretene

„Sternsche Gesang-Verein“, dem 1850 das „Sternsche Konservatorium“ auf dem Fufse folgte, die „Berliner Symphoniekapelle“ unter Liebig und das „Bilsesche Orchester“ sind so sprechende Beweise für den regen Sinn und das liebevolle Verständnis, das die bürgerlichen Kreise den musikalischen Bestrebungen entgegentrugen, dafs von einer wahrhaft volkstümlichen Pflege der Tonkunst in Berlin gesprochen werden kann, der kaum eine andere Stadt etwas Ähnliches an die Seite zu stellen hat.

Die 1842 gestifteten Symphoniesoiréen der königlichen Kapelle unter W. Taubert haben zwar auch ihren Anteil an dem Berliner Musikleben. Sie wandten sich jedoch wegen der verhältnismäfsig hohen Eintrittspreise mehr an die wohlhabenderen Gesellschaftskreise, und ihre Programme berücksichtigten die zeitgenössischen Komponisten allzu spärlich. Erst in den letzten Jahren haben die Symphoniekonzerte des königlichen Opernhauses einen solchen Aufschwung genommen, dafs sie nun zu einem wesentlichsten Faktor des Musiktreibens der Hauptstadt geworden sind.

Wie einfach das musikalische Leben in Berlin noch anfangs der sechziger Jahre war, geht schon aus der blofsen Thatsache hervor, dafs in einem ganzen Jahre kaum so viele öffentliche Konzerte stattfanden, als jetzt innerhalb eines Monates. Unter diesen müssen die Orchesterkonzerte, welche Robert Radecke mit der Liebigschen Kapelle veranstaltete, besonders genannt werden. Ist es doch Radecke, dem die Berliner die Bekanntschaft mit den Orchesterwerken Robert Schumanns zu verdanken haben, die selbst nach dem Tode dieses Komponisten für die königliche Kapelle immer noch nicht vorhanden waren.

Von grofsen ausübenden Tonkünstlern waren nur zwei, Hans von Bülow und Ferdinand Laub, mehrere Jahre in Berlin ansässig; indessen gelang es keinem von beiden, einen ihren Neigungen und Fähigkeiten zusagenden Wirkungskreis zu finden. Bülow gab Klavierunterricht und Laub Violinstunden am Sternschen Konservatorium. Der gewaltige böhmische Geiger ver-

anstaltete zwar in Gemeinschaft mit Robert Radecke, Richard Wüerst und Dr. Bruns auch öffentliche Quartettabende und mit Bülow und dem Cellisten Wohlers Triosoiréen; seine officielle Stellung aber war die, dafs er im königlichen Opernhause die Violinsoli — bei Ballettaufführungen zu spielen hatte! Der Schlendrian und die Schlafmützigkeit des damaligen Berliner Musiklebens müssen in der That herzerquickend gewesen sein.

Auch fremde Virtuosen kamen nur selten, und selbst die berühmteren erzielten keine bedeutenden Einnahmen. H. Ehrlich erzählt, dafs er 1865 gerade bei Joachim zu Besuche war, als ihm der Hauswart der Singakademie die Abrechnung seiner Konzerte überbrachte. „Der unvergleichliche Künstler lächelte, schüttelte den Kopf und meinte: ‚Das war in Wien doch anders‘.“

Wie aber Berlin nach dem Feldzug von 1866 eine immer zunehmende Bedeutung in politischer Hinsicht gewann, so machte auch das musikalische Leben der Residenz rasche und erfreuliche Fortschritte. Mehrere hervorragende Musiker liefsen sich zu längerem Aufenthalt in Berlin nieder, und auch die Besuche auswärtiger Berühmtheiten wurden häufiger. Von ersteren seien nur Clara Schumann, J. Stockhausen und B. Scholz genannt; von letzteren Brahms und später Wagner. Während jedoch die genannten Künstler auf das Musikleben der Hauptstadt nur einen vorübergehenden Einflufs ausgeübt haben, bezeichnet die Übersiedelung Joachims dahin einen Markstein und Wendepunkt zugleich in der Entwicklung Berlins zur ersten Musikstadt Deutschlands.

Schon nach dem erstmaligen Auftreten Joachims in Berlin hatten gewichtige Stimmen dem Wunsche Ausdruck gegeben, dafs dieser aufserordentliche Künstler um jeden Preis für die Hauptstadt gewonnen werden möchte. Dieser Wunsch fand nach den wiederholten Besuchen Joachims in den fünfziger und sechziger Jahren immer zahlreichere und eifrigere Vertreter, bis man endlich nach seiner Niederlassung in der Residenz direkte Unterhandlungen mit ihm einleitete, die 1869 mit der Gründung

der königlichen Hochschule für Musik ihren erfreulichen Abschlufs fanden.

Von seiten der Regierung lag anfänglich die Absicht vor, grofse Konzertaufführungen mit den vorhandenen Mitteln des königlichen Opernhauses unter Heranziehung von Privatkräften zu veranstalten, die Joachim leiten sollte; man kam also gewissermafsen auf die Projekte zurück, die seinerzeit den Ausgangspunkt für die Verhandlungen mit Mendelssohn abgegeben hatten. Da es aber bei der Realisierung dieser Pläne nicht ohne jene Kompetenzstreitigkeiten abgegangen wäre, die Mendelssohn zur Ablehnung der angetragenen Stellung veranlafst hatten, so verblieb es zunächst bei der Gründung einer „Lehranstalt für ausübende Tonkunst“ mit der Ernennung Joachims zum Direktor derselben. In der Folge hoffte man dann mit selbstgezogenen Kräften künstlerisch abgerundete Aufführungen zuwege zu bringen.

Neben Joachim war man bemüht, auch andere Musiker von Ansehen und Bedeutung zur Mitarbeiterschaft an dem neugegründeten Institut zu gewinnen. Leider aber zerschlugen sich die Verhandlungen mit Frau Schumann, Brahms, Stockhausen, Chrysander und anderen, so dafs die Hochschule im Herbst 1869 nur mit Instrumentalklassen ins Leben trat, die sich auf den Unterricht im Violin-, Violoncello- und Klavierspiel beschränkten. Die Lehrkräfte, mit denen die Anstalt eröffnet wurde, waren: Joachim, de Ahna und Schiever für die Geige, W. Müller (Violoncello), Ernst Rudorff, A. Dorn und Haupt für Klavier und Orgel, B. Härtel (Musiktheorie); am 1. Januar 1870 trat Friedrich Kiel als Lehrer für Komposition hinzu.

Gleichzeitig begann Joachim mit Schiever, de Ahna und Müller seine Quartettabende in der Singakademie, über die jedoch erst später ausführlich gesprochen werden soll.

Die Hochschule hatte ihr erstes Sommersemester noch nicht beendigt, als der Krieg mit Frankreich ausbrach. Während nun auf französischem Boden die gewaltigen Schlachten geschlagen wurden, die als herrlichste Errungenschaft die Einigung

der deutschen Stämme und die Wiederaufrichtung des Reiches zur Folge hatten, stöhnte man in der Heimat unter dem Druck, den der Kultusminister H. von Mühler mit seinen reaktionären Bestrebungen auf das Geistesleben des preufsischen Volkes ausübte.

Joachims Anstellung als Direktor der Hochschule sicherte ihm kontraktlich das Vorschlagsrecht in der Berufung von Lehrkräften; überdies hatte er sich ausbedungen, dafs keinerlei Veränderungen künstlerischer Art in den Einrichtungen der von ihm geleiteten Anstalt ohne sein Einverständnis vorgenommen werden durften. Als nun Mühler über Joachims Kopf hinweg Rudorff aus hier nicht zu erörternden, persönlichen Gründen seines Lehramtes enthob, fand sich Joachim in seinen ihm zustehenden Rechten so verletzt, dafs er dem Minister erklärte, er würde, wenn die Absetzung Rudorffs nicht rückgängig gemacht würde, selber seine Entlassung nehmen und den Sachverhalt an den in Frankreich weilenden König berichten.

In einem Briefe vom 19. Dezember 1870 schrieb er an Lallemant über das Ergebnis seiner Beschwerde:

„Der König hat auf meine Eingabe mir die freundlichsten Gesinnungen durch seinen geheimen Kabinetssekretär schreiben lassen: er könne mir meine Entlassung nicht geben, da das junge Institut meiner ‚bewährten‘ Leitung nicht entbehren dürfe; ich möchte bei Ausfüllung der durch den Minister verursachten Lücke im Lehrerpersonal mich nur durch mein Pflichtgefühl leiten lassen, ‚ohne Rücksicht auf die letzten persönlichen Vorgänge‘; der Schule solle künftig gröfsere Selbständigkeit in der Verwaltung eingeräumt werden etc. etc. — Ist das nicht herrlich von dem tapferen alten Herrn? Wir müssen nun sehen, was Herr von Mühler darauf thut, da ich die Wiederanstellung Rudorffs unbedingt verlangen mufs. Wie ich des Königs Worte deute, erwartet er das auch.“

Der Konflikt, der sich in der Angelegenheit entsponnen hatte, spitzte sich so zu, dafs Joachim sich weigerte, ferner mit

dem Minister persönlich zu verhandeln. Es wurde deshalb ein Kuratorium, bestehend aus den Herren von Keudell, Löper und Kiel eingesetzt, das den amtlichen Verkehr in Sachen der Hochschule zwischen Joachim und Mühler und umgekehrt vermittelte. Die Streitfrage endigte übrigens mit einem vollständigen Siege Joachims, denn sein Antrag auf Rudorffs Wiederanstellung wurde von König Wilhelm huldvollst genehmigt und damit die Berechtigung seiner Forderungen rückhaltlos anerkannt.

„Der Kladderadatsch“, der den Konflikt in allen seinen Phasen begleitet und mit zahlreichen Epigrammen glossiert hatte, sang am 15. Januar 1871:

„In Nibelungen Weise.“

„Uns ist von einem Fiedler erzählt in alten Sagen,
Der mit dem Fiedelbogen der Helden viel erschlagen,
Nicht Wamms noch Eisenpanzer kunnten ihm widerstehn,
Vor seines Bogen Streichen mufsten sie in die Breste gehn.
So wird man einstmals preisen den Fiedler Joachim;
Was keinem nie gelungen, das ist gelungen ihm:
Des Feindes Wamms mit Schrecken durchhieb er ganz und gar,
Ob es gleich siebenfellig und schier gefeit von Zauber war.
Der Zauber ist gebrochen, kein Balsam nimmer wirkt;
Der Feind vor Schmerz sein Antlitz in der Frawe Busen birgt.
Dahin ist seines Armes einstmals so wuchtige Macht —
Das hat mit seiner Fiedel der Geiger Joachim vollbracht.“

Mit dem Abgang des Ministers von Mühler 1872 waren die Kinderkrankheiten des so schüchtern ins Leben getretenen Instituts der Hauptsache nach überstanden. Durch die Schaffung von Unterrichtsklassen für sämtliche Orchesterinstrumente, die Berufung Adolf Schulzes zum ersten Gesanglehrer und die bald darauf erfolgte Gründung des Vokalchores waren die Vorbedingungen zu einer schnelleren Entwicklung und umfangreicheren Wirksamkeit gegeben.

Der Eintritt Philipp Spittas in den Lehr- und Verwaltungskörper trug ein weiteres zum raschen Aufblühen der Anstalt

bei. Wie Joachim, der unerreichte Dolmetsch unserer klassischen Meister, als derjenige anzusehen ist, der die künstlerischen Tendenzen der Schule nach aufsen hin verkörpert, so war ihm Spitta der treueste Helfer und Berater in all den Fragen, wo die endgültige Entscheidung künstlerischer Angelegenheiten nur auf Grund eingehender Forschung und musikgeschichtlichen Wissens getroffen werden kann. War er also gewissermafsen Joachims Generalstabschef auf der Hochschule, so verband ihn im aufseramtlichen Verkehr die innigste und treueste Freundschaft mit dem Meister.

Die Hochschule war im September 1869 mit 19 Schülern eröffnet worden; schon drei Jahre später betrug die Anzahl der Studierenden über 100 und stieg bis zum Jahre 1890 allmählich auf 250. Wie es einerseits im Interesse der Anstalt liegt, den Hauptwert auf die Qualität ihres Schülermaterials zu legen, so verbieten andererseits die vorhandenen Unterrichtsräume und Lehrkräfte bis auf weiteres die Einstellung eines gröfseren Schülerkontingentes. Überdies ist der von der Behörde bewilligte Ausgabenetat so genau festgestellt, dafs ein Überschreiten desselben nur in ganz seltenen Fällen stattfindet. Wollte und könnte man den Schülerandrang zu Beginn eines jeden neuen Semesters in vollem Umfang berücksichtigen, so würde die Anstalt längst schon eine dreimal so starke Frequenz zu verzeichnen haben.

Im Mai 1873 fand die erste öffentliche Aufführung der Hochschule unter hauptsächlichster Verwertung der von ihr herangebildeten Kräfte statt. Die Leistungen des Orchesters hatten sich von vornherein der freundlichsten, zum Teil geradezu enthusiastischen Aufnahme in weiteren Kreisen des gebildeten Publikums zu erfreuen. Besonders erregte der Streicherchor mit der glänzenden Ausführung der Fuge aus dem Beethovenschen C-dur-Quartett, Op. 59, einen wahren Begeisterungsjubel. Die Gleichmäfsigkeit in der künstlerischen Ausbildung, die stramme geigerische Disciplin, die die jungen Leute als zu-

sammengehörig beherrscht, der unbedingte Glaube an das hohe Künstlertum ihres Vorbildes, die hingebende Liebe, mit der sie ihm jeden Wunsch und Wink an den Augen ablesen, all das bringt Darbietungen zuwege, die mit der Bezeichnung „Glanzthaten“ nicht zu hoch bewertet scheinen.

Der Chor, der anfänglich wegen der numerischen Schwäche seiner Mitglieder einen schwierigeren Stand hatte, mufste sich seine Rangstellung schon schwerer erkämpfen. Es dauerte aber nicht lange und auch er konnte sich der höchsten Anerkennung derjenigen rühmen, die an seine Leistungen einen vorurteilslosen Mafsstab legten.

Für die musikverständigen Kreise, die unbefangenen Sinnes jedem Parteigetriebe fernstanden, waren die Hochschul-Aufführungen, deren etwa 35 bis zum Jahre 1883 stattfanden, eine Quelle erhebender und mächtig nachwirkender Kunstgenüsse. Die sorgfältig vorbereiteten Darbietungen, die stilgerechte Einheitlichkeit, mit der die grofsen Werke unserer Heroen ausgeführt wurden, die Lust und Liebe, mit der die jugendlichen Scharen ihrem kunstbegeisterten Führer Folgschaft leisteten, haben jenen Konzerten mehr als nur eine vorübergehende Bedeutung verliehen. Sie sind für manche Vereine Berlins und gar viele in anderen Städten Deutschlands vorbildlich geworden und haben somit in segensreicher Weise die Hoffnungen verwirklicht, die man seiner Zeit an die Berufung Joachims geknüpft hatte.

Was den am 1. Oktober 1884 geschaffenen a capella-Chor der Hochschule anlangt, so glaubt der Verfasser der Zustimmung aller Kunstverständigen sicher zu sein, wenn er dessen Leistungen nicht nur als mustergültige, sondern, selbst auf den Verdacht hin, pro domo zu schreiben, für unerreicht in deutschen Landen hält.

Wie schon bei der Darstellung des „Mühler-Konfliktes“ erwähnt, besitzt Joachim das Vorschlagsrecht in der Berufung von Lehrkräften an die Hochschule. Er hat dasselbe stets nach bestem Wissen und Gewissen ausgeübt, mit vollständiger Zurück-

setzung persönlicher Wünsche und Neigungen. Gerade dieser Umstand aber hat ihm die heftigste Gegnerschaft vieler Musiker eingetragen, die in ihrem Selbstgefühl darauf gerechnet haben mochten, von Joachim zur Mitarbeiterschaft an dem neugegründeten Institut herangezogen zu werden.

Zunächst war es die Anstellung Rudorffs, die ihnen zum Vorwand für ihr feindseliges Verhalten der Hochschule gegenüber diente. Der Verfasser trägt sich nun mit der Hoffnung, durch völlige Klarlegung des Sachverhalts die endgültige Richtigstellung der Angelegenheit bewirken zu können und damit die Verdächtigungen aus der Welt zu schaffen, denen die Betroffenen so lange ausgesetzt waren.

Bekanntlich hat man Rudorffs Berufung mit seinen freundschaftlichen Beziehungen zur Familie des Herrn von Mühler in Zusammenhang gebracht und es Joachim verübelt, dafs er sich auf diese Weise einen Mitarbeiter octroyieren liefs, dessen künstlerische Fähigkeiten allein keine genügende Erklärung für die Übertragung eines so gewichtigen Postens abgegeben hätten.

Dem gegenüber ist zunächst festzustellen, dafs Rudorff als Zwölfjähriger schon die Bekanntschaft Joachims im Hause von Wilhelm Grimm gemacht hat, wo er ihm im Dezember 1852 einigemal vorspielte. Die warme Anerkennung, die Joachim den Leistungen des Knaben spendete, sind die hauptsächlichste Veranlassung geworden, dafs Rudorff später die Musik zum Lebensberuf erwählte. Dem herzlichen Freundschaftsverhältnis, das sich alsbald zwischen den beiden herausbildete, hat Joachim dadurch auch äufserlichen Ausdruck verliehen, dafs er Rudorffs Sextett zu wiederholten Malen öffentlich spielte, wie es ihm überhaupt grofse künstlerische Befriedigung gewährte, sich mit dem jungen Freunde häufig zu gemeinschaftlichem Musizieren zu vereinigen. Rudorffs musikalische Frühreife, durch eine umfassende Geistesbildung unterstützt, die er sich auf den Universitäten von Berlin und Leipzig angeeignet hatte, die Vielseitigkeit seiner künstlerischen Interessen und Fähigkeiten lassen es demnach begreiflich erscheinen, dafs Joachim bei der Gründung der Hoch-

schule sein Augenmerk in erster Linie auf diesen richtete. Durch seine zahlreichen Konzerte mit Stockhausen, seine Thätigkeit in Köln als Lehrer am Konservatorium und Dirigent des von ihm gegründeten Bach-Vereins, sowie durch die von ihm veranstaltete erste Partiturausgabe der Weberschen Euryanthe, hatte er sich überdies einen klangvollen Namen in weiteren musikalischen Kreisen gemacht. Aber Rudorff fand an seinem Wirkungskreise in Köln solche künstlerische Befriedigung und fühlte sich in seiner rheinischen Stellung so wohl, dafs er Joachims Ruf zur Mitarbeiterschaft an der Hochschule zunächst ablehnte. Da aber Joachims Versuche, Brahms oder Frau Schumann für die Schule zu gewinnen, keinen Erfolg hatten, so richtete er den folgenden Brief an Rudorff:

„Berlin, 18. Juni 1869.

Verehrtester Freund,

Den Brief von Frau von Mühler, der diese Zeilen begleitet, habe ich schon einige Tage in Händen. Er ist auf meinen Wunsch geschrieben, weil ich in meinen Gedanken immer wieder auf das Wünschenswerte für die Sache, ja auch für Sie (verzeihen Sie mir!) zurückkomme, dafs Sie sich an unseren Plänen beteiligen. Eine Entschuldigung habe ich dafür, zum zweitenmal zu kommen: was vorigen Monat noch unbestimmte Form hatte, naht Ihnen jetzt in festerer Organisation. Ich bin verpflichtet, eine Klasse für Instrumentalmusik (d. h. für die Reproduktion derselben) zu gründen, habe dafür eine lebenslängliche Anstellung (die ich nicht einmal nachgesucht) und kann sogar mitteilen, dafs ich vorläufig de Ahna und den Cellisten vom Müller-Quartett (Wilhelm Müller) als Mitlehrer gewonnen. Daraus sehen Sie, dafs es Ernst ist, wie ich denn den Eifer des Ministers nicht hoch genug anschlagen kann.

Ich würde mich nun aufserordentlich freuen, wenn es Ihnen noch nachträglich erspriefslich scheinen könnte, sich zu uns zu gesellen: als mein Vertreter in den alljährlich wiederkehrenden Urlaubsmonaten für England, als Oberlehrer

für das Klavier und Meister fürs Partiturspiel. Wir wollten ein gutes, kollegialisches Leben führen und auch schöne Kammermusik gemeinschaftlich zu Gehör bringen. — Dies vorläufig als positive Anerbietung; aber es wird hoffentlich mit der Organisation eines Konzertorchesters nicht gar zu lange dauern, und dann findet sich noch manche anregendere Beteiligung für Sie.

Und glauben Sie mir, dafs nicht purer Egoismus mich antreibt, Ihnen ein zweites Mal zu schreiben: ich kann es nicht ohne Besorgnis sehen, dafs Sie sich so hartnäckig gegen die Vorteile eines geistigen Mittelpunktes, wie Berlin, verschliefsen. Ich will nicht dozieren, aber aus Erfahrung mitteilen, wie schmerzlich ich bisweilen bedauere, zu lange in Hannover geblieben zu sein. Zudem würde Ihnen ja durch einen (wir wollen sagen zweimonatlichen) Urlaub im Sommer Zeit genug zu unabhängigem Einsammeln und Phantasieren geboten. — Und wie würden sich Ihre Eltern, die so rührend ihre Einmischung zu eigenen Gunsten von der Hand weisen, freuen! — Aber verzeihen Sie, dafs ich so weit mit Zureden gehe; ich werde wenigstens auch das einfachste ‚Nein‘ als Beharren bei Ihren Ansichten und Plänen freundschaftlichst verstehen. Ihr

Joseph Joachim.“

Daraus geht doch wohl mit unwiderlegbarer Deutlichkeit hervor, dafs die Berufung Rudorffs lediglich auf Erwägungen künstlerischer Art zurückzuführen ist, vor allen Dingen aber, dafs sie auf den ausdrücklichen Wunsch Joachims erfolgte, der der festen Überzeugung war, in ihm einen wertvollen Helfer und künstlerischen Glaubensgenossen zu gewinnen. Der Umstand, dafs Joachim sich hierbei auch der Unterstützung der Frau von Mühler bediente, kann an dieser Thatsache nichts ändern.

Während man aber die Anstellung Rudorffs in erster Linie Herrn von Mühler in die Schuhe schob, wurde die Berufung Schulzes und Spittas ausschliefslich auf das Konto Joachims gesetzt.

Den „Gymnasiallehrer“ Spitta betrachteten die erbeingesessenen Musikschriftsteller als einen Eindringling, dem Joachim in unfaſsbarer Verblendung und krassester Unwissenheit eine so günstige Position geschaffen hatte, daſs er von zwei Berliner Lehrstühlen gleichzeitig seinen dilettierenden Neigungen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft frönen konnte.

Es liegt weder in der Absicht des Verfassers, noch würde es in den Rahmen seiner Darstellung passen, die Anzapfungen, deren Gegenstand der berühmte Bach-Biograph war, einer eingehenden Würdigung zu unterziehen. Vielmehr sei es der Einsicht des Lesers überlassen, sich auf Grund nachstehender Angaben und Fingerzeige sein eigenes Urteil über den Hauptschreier in dieser Sache, Herrn August Reiſsmann, zu bilden.

In den Chrysanderschen „Jahrbücher für Musikwissenschaft“ (Bd. II, 1867) hat Heinrich Bellermann, der genaue Kenner der alten Musik, Reiſsmanns „Allgemeine Geschichte der Musik“ (Bd. I, 1863) einer ausführlichen Besprechung unterworfen, deren Ergebnisse geradezu vernichtend sind. Der Beurteiler hat mit so zwingender Beweisführung dargethan, daſs Reiſsmann sich der gröbsten Fehler und Unzuverlässigkeiten, Entstellung wissenschaftlicher Thatsachen und falscher Deduktionen schuldig gemacht, überdies ein Plagiator der allerschlimmsten Sorte ist, daſs der Unbefangene sich ohne Bedenken sagen muſs: Der wenigstens hat keine Berechtigung, Männer wie Chrysander und Spitta des wissenschaftlichen Dilettantismus zu zeihen, da er selber in keiner Weise den Anforderungen gerecht wird, die an einen Mann der Wissenschaft gestellt werden müssen!

Was nun die „Beleuchtung“ Joachims durch Herrn Reiſsmann betrifft, so geht diese von der Beschuldigung aus, daſs Joachim „einer nicht gerade edlen Kameraderie“ huldige, indem er durch das häufige Vorführen Brahmsscher Werke zum einseitigen Parteimann geworden sei, der sich, „getreu dem dilettantischen Zuge unserer Tage seinem Musikheiligen mit Leib und Seele ergeben habe!“ — Solcher Unsinn erledigt sich von

selbst, denn die Folge hat gelehrt, wie gerechtfertigt Joachims unentwegtes Eintreten für Brahms gewesen ist. Gerade diesen Umstand wird ihm die Kunstgeschichte als eine seiner segensreichsten Thaten sicherlich hoch anrechnen.

In ähnlicher Art wurde die Anstellung Schulzes erörtert und er sowohl wie Joachim in mafsloser Weise befehdet. Hauptsächlich ereiferte man sich über die Thatsache, dafs bei den öffentlichen Konzerten der Hochschule die Männerstimmen des Chores durch eine Anzahl von Domsängern verstärkt wurden und im Orchester einige Lehrer mitwirkten. Betrachten wir uns die Sache näher.

Man wird sich erinnern, dafs bei den Verhandlungen, die seitens der Regierung mit Joachim geführt wurden, um den Meister für das Musikleben der Hauptstadt zu gewinnen, der Gedanke, künstlerisch abgerundete Aufführungen grofser Werke zu Wege zu bringen, eine wichtige Rolle gespielt hat. Es kam also in der Folge nicht nur darauf an, die Leistungsfähigkeit der Hochschule in das hellste Licht zu setzen, sondern zugleich schwierige und umfangreiche Werke in einer Weise herauszubringen, wie sie mit den vorhandenen Mitteln der Privatvereine nicht zu ermöglichen war.

Es sei hier nur an die Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion erinnert, für welche in der Garnisonkirche eine zweite Orgel aufgestellt wurde, Joachim 8 oder 10 Oboen d'amore aufzutreiben wufste, und Blasinstrumente zur Verwendung kamen, die heutzutage nicht mehr in Gebrauch sind. Auch die Aufführung der Johannes-Passion, im Sommer 1894, war eine solche, wie sie jedenfalls noch nicht da war und nicht leicht wiederkommen dürfte. Der Verfasser und sein Kollege Rudolf Lentz hatten sich für dieselbe der Mühe unterzogen, das Viola d'amour-Spiel zu erlernen, der Cellist Leo Schrattenholz das der Gambe u. s. w. War diese Aufführung auch keine öffentliche, so haben doch die Mitwirkenden und 700—800 Zuhörer erfahren, wie ein solches Werk in ursprünglicher Besetzung wirkt.

Die Heranziehung einiger Domsänger zur Ausgleichung der Stimmenverhältnisse im Chore ist daher nicht von solchem Belang, um die Leistungen der Schule, wenn sie buchstäblich nur auf der Verwertung eigener Kräfte beruhten, in Zweifel zu ziehen. — Ebenso hat man dem Umstand, dafs im Orchester bei den Aufführungen einige Lehrer mitspielten, eine Bedeutung zugemessen, die ihm gar nicht zukommt. Bei einem 50—60 Köpfe starken Streicherchor kann die Mitwirkung von drei oder vier Lehrern nicht von so ausschlaggebender Wichtigkeit sein, um die Anfeindungen zu rechtfertigen, mit denen man die Hochschule in dieser Hinsicht bedacht hat. Selbst jetzt, wo die Konzerte des Instituts nicht mehr in der grofsen Öffentlichkeit, sondern vor geladenen oder sich um den Zutritt bewerbenden Zuhörern stattfinden, spielen zeitweise einige Lehrer im Orchester mit aus reiner Lust am Musizieren und um sich das Vergnügen zu gönnen, unter Meister Joachim an der Ausführung eines bedeutenden Werkes beteiligt zu sein.

Auch Richard Wagner konnte es sich nicht versagen, dem früheren Parteigänger einen freundlichen Grufs und Glückwunsch zum Antritt seines neuen Amtes ins Stammbuch zu schreiben. In seinem geistvollen Aufsatz „Über das Dirigieren“ heifst es am Schlusse:

„Wie ich erfahre, ist unter den Auspizien der königlichen Akademie der Künste und Wissenschaften in Berlin eine ‚Hochschule der Musik‘ gegründet und die oberste Leitung derselben dem berühmten Violinisten Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, dafs allem nach, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsere grofse Musik fordere; somit dient er mir, neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen, als einziger sonst mir bekannt gewordener Musiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und

Beispiel hinweisen kann. Es ist hierbei gleichgiltig, ob es Herrn Joachim, wie ich andererseits erfahre, verdriefslich ist, in diesen Zusammenhang gestellt zu werden; denn für das, was wir wirklich können, kommt es schliefslich nicht in Betracht, was wir vorgeben, sondern was wahr ist. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dies auf sich beruhen, vorausgesetzt, dafs er nur immer so spielt, dafs man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt. Auch das dünkt mich vorteilhaft, dafs man bei dem Gedanken an eine ‚Hochschule für Musik' sogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künstler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theaterkapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigieren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Kantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum und selbst mit dem Geschmacke unserer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an denjenigen halte, der etwas von sich giebt und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erscheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem kurulischen Sessel der Akademie, so ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren sollte, da es mir überhaupt mit den Geigern so geht, wie Mephistopheles mit den ‚Schönen', welche er sich ‚ein für allemal im Plural' denkt. Der Taktstock soll ihm nicht recht pariert haben; auch das Komponieren scheint ihn mehr verbittert als andere erfreut zu haben. Wie nun die ‚Hochschule' allein vom Hochstuhle des Vorgeigers aus zu dirigieren sein soll, will mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigstens war nicht der Meinung, dafs Themistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen Gedeihen zu leiten im stande gewesen wären; denn leider konnte er an ihren Erfolgen nach-

weisen, dafs dieses Staatsregieren ihnen selbst sehr übel bekam. Doch ist dies vielleicht bei der Musik anders. — Nur eines macht mich wieder bedenklich. Man sagt mir, dafs Herr Joachim, dessen Freund J. Brahms alles Gute für sich aus einer Rückkehr zur Schubertschen Liedermelodie verhoffe, seinerseits einen neuen Messias für die Musik überhaupt erwarte. Diese Erwartung sollte er doch füglich denjenigen überlassen, welche ihn zum Hochschulmeister machten! Ich dagegen rufe ihm zu: Frisch daran! Sollte es ihm selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden!"

Offenbar hatte Wagner mit diesen Auslassungen die Absicht, seiner Schrift eine Coda von aktuellem Interesse anzuhängen. Das ist ihm denn auch zweifellos gelungen; nur steht der Schlufspassus in keinem Verhältnis zu den sonstigen Ausführungen seines Artikels, der für jeden Musiker eine Fülle von ausgezeichneten Ratschlägen und beherzigenswerten Winken enthält. Was kann der Ausfall gegen die Geiger für einen anderen Sinn haben, als den, dafs Wagner ihnen, allen miteinander, die Fähigkeit bestreitet, gröfsere Chor- und Orchestermassen zu leiten!

Ein flüchtiger Blick in die Musikgeschichte belehrt uns ohne weiteres, dafs es zu allen Zeiten Dirigenten — auch solche allerersten Ranges — gegeben hat, die von Haus aus Geiger waren. Es ist auch gar kein Grund, einzusehen, weshalb gerade Geiger nicht im stande sein sollten, sich ein Kunstwerk geistig so vorzustellen und innerlich zu verarbeiten, dafs sie demselben an der Spitze von Chor und Orchester eine künstlerisch abgerundete Wiedergabe sichern können. So sind Spohr und Habeneck sicherlich Geiger gewesen, und doch singt Wagner an mehr als einer Stelle in seinen Schriften deren begeistertes Lob als Orchesterleiter.

Weitaus natürlicher ist es vielmehr, Musiker, die mit den Orchesterinstrumenten von Haus aus vertraut sind und die nötigen Fähigkeiten zum Lesen und Verstehen von Partituren

mit sich bringen, an das Dirigentenpult zu stellen, als Klavierspieler, die in der Regel keine Ahnung von dem komplizierten Apparat des Orchesters haben. Und wenn auch in letzter Zeit mehrere Klavierspieler hervorragende Dirigenten geworden sind — wie beispielsweise Bülow einer der glänzendsten des Jahrhunderts —, so verdanken sie das nicht etwa ihren pianistischen Antecedentien, sondern besonderen Anlagen, mit denen sie von der Natur ausgestattet waren. Auf alle Fälle aber ist es besser, wenigstens ein Instrument — gleichviel welches — gründlich zu beherrschen, als, wie es bei Wagner der Fall war, keines!

Hätte Wagner Joachim einmal dirigieren sehen und daraufhin erklärt, es sei mit seinen Kapellmeistereigenschaften übel bestellt, dann würde ein solcher Ausspruch als die Meinung eines sachverständigen Beurteilers ernst zu nehmen sein. So aber müssen seine Bemerkungen über Joachim unter die Rubrik „geistreichelnde Redensarten“ verwiesen werden.

Die in Berlin ansässigen „Wagnerianer“ hatten nun alle Mufse, die von ihrem Meister in die Wege geleiteten Anzapfungen Joachims weiter zu betreiben. Der Hinweis auf Brahms bot ihnen die geeignetste Handhabe dazu. Sie stempelten ihn zum „Antiwagnerianer“ und behandelten ihn als solchen, weil er der Wagnerschen Sache nicht mehr dieselben Vorspanndienste leisten wollte, wie in früheren Jahren.

Im Kapitel „Hannover“ ist ausführlich davon die Rede gewesen, dafs es hauptsächlich die rücksichtslose Propaganda der Lisztianer und Wagnerianer war, die Joachim veranlafst hatte, seine Absage an die „Neudeutschen“ zu richten. Aber zum „Antiwagnerianer“ war er deshalb noch lange nicht geworden. Sonst hätte er doch wohl auf der Hochschule nicht ganze Akte aus dem „Lohengrin“ und „Fliegenden Holländer“ aufgeführt, würde er in Konzerten derselben nicht die Faust-, Tannhäuser- und Meistersinger-Ouverturen und das Siegfried-Idyll von Wagner dirigiert haben.

Vor der gewaltigen Künstlererscheinung des Bayreuther

Meisters im ganzen hat Joachim stets einen tiefen Respekt gehabt, und seine kunsthistorische Bedeutung weifs er so gut zu würdigen, wie nur irgend einer. Aber für die Einzelheiten seiner Kunst behält er sich dasselbe Recht der freien Meinungsäufserung vor, das er jedem anderen schaffenden Musiker gegenüber zur Anwendung gebracht hat, über den die Akten noch nicht geschlossen sind. Und wenn einer sich die Fähigkeit bewahrt hat, die Sache von der Person zu trennen, so ist es Joachim. Schreibt er doch anfangs der siebziger Jahre an Lallemant:

„Der Wagner-Kultus ist hier lange nicht so grofs, wie z. B. in Wien; die Ovationen sind von seiner Partei ausgegangen. Enthusiasmus war aber in keiner Weise beim grofsen Publikum für ihn zu spüren. Dafs man aber einen so hervorragenden Mann nicht ignoriert, finde ich ganz in der Ordnung. Ich mufs meine Berliner gegen Dich verteidigen! Dem Schlendrian der hiesigen Dirigenten gegenüber thut das Wagnersche sorgfältige Einstudieren einer Beethovenschen Symphonie ordentlich wohl, und das ist's, was hauptsächlich bei seinem Hiersein Wirkung machte. Der Kerl empfindet doch ein Musikstück lebendig und hat die Dirigentengabe, das dem Orchester mitzuteilen, an dessen Spitze er ein ganzer Mann ist! Wäre er so bescheiden, wie er tüchtig ist, es wäre schon ganz recht. Leider ist das allerdings nicht der Fall!"

Das ist der Standpunkt eines ehrlichen Mannes, der das Gute anerkennt, wo es ihm begegnet, der sich aber zugleich auch das Urteilsvermögen bewahrt hat, Tadelnswertes mit dem richtigen Namen zu bezeichnen. Und wie im Leben, so in der Kunst: für die reichen Schönheiten mancher Wagnerschen Werke hat Joachim einerseits so viel bewundernde Anerkennung übrig, dafs nur der bare Unverstand ihm die Freiheit bestreiten kann, andererseits viele Stellen in seinen späteren Musikdramen öde und langweilig, unschön, ja abscheulich zu finden. Also

fort mit der Verdächtigung Joachims als Antiwagnerianer! Sie kommt einer Entstellung der Thatsachen gleich. —

Es bleibt noch zu betonen übrig, dafs Joachim und die Hochschule all diesen Anfechtungen gegenüber beharrlich geschwiegen und nicht einen Augenblick die vornehme Zurückhaltung aufgegeben, die sie bei ihren Mafsnahmen stets beobachtet haben. Vornehm war dieses Verhalten unter allen Umständen, ob aber klug, darüber kann man verschiedener Ansicht sein. Dafs man die Deppesche Broschüre gegen die Hochschule keiner Entgegnung für wert erachtete, kann weiter nicht wunder nehmen. Wufsten doch die beteiligten Kreise gleich beim Erscheinen des Pamphlets, dafs Deppe [1]) nur ein Strohmann, der eigentliche Autor desselben aber in ganz anderen Kreisen zu suchen und zu finden war.

Was aber die übrigen Angriffe betrifft, so neigt der Verfasser sich der von den beiden gröfsten schriftstellernden Musikern Deutschlands praktisch geübten Auffassung zu, dafs ein lustiger Federkrieg Meinungen und Ansichten zu rascherem Durchbruch verhilft, als das gottergebene Zuwarten auf das Schiedsrichteramt der Zeit.

Indessen hat das Verhalten der Schule die unleugbare Thatsache für sich, dafs man gegenwärtig in überwiegenden Kreisen des Publikums und der Presse die Leistungen und Resultate der Anstalt ruhiger und besonnener beurteilt, ja, dafs der Hauptsache nach ein Umschwung zu Gunsten der Hochschule zu konstatieren ist.

Der Verfasser möchte nun aber keinesfalls zu dem Verdachte Anlafs geben, als ob er die Einrichtungen der Hochschule samt und sonders für so vollendete und einwandsfreie hielte, dafs nicht über dieselben diskutiert werden könnte. Vielmehr ist er der Ansicht, dafs die Anstalt an gar manchen

---

[1]) Siehe auch H. v. Bülows Briefe und Schriften Bd. III, wo S. 387 zu lesen ist: „‚Manns contra Wagner‘, das ist doch wahrlich, wie ‚Deppe contra Joachim‘, selbst vom liberalsten Standpunkte aus nur als polizeiwidrig zu bezeichnen!“

Unvollkommenheiten leidet, die verbesserungsfähig oder reformbedürftig sind. Allein wo in aller Welt wäre eine Institution zu finden, die, von Menschenhänden geschaffen, den Anforderungen aller in gleicher Weise entspräche! Die Ausführungen des Verfassers sollten bloſs dem Zwecke dienen, ungerechtfertigte Anfeindungen abzuweisen oder auf ihren wahren Wert zurückzuführen. Dazu veranlaſste ihn die Erkenntnis, daſs der weitaus überwiegende Teil jener Angriffe nicht der Sache galt, sondern vielmehr den Persönlichkeiten, die mit ihr in Verbindung standen. —

Mitte 1882 wurden die bisher selbständig nebeneinander wirkenden Abteilungen der Hochschule, nämlich die für Komposition mit Friedrich Kiel als Direktor und die für ausübende Tonkunst mit Joachim an der Spitze, zu einem Ganzen verschmolzen. Das Institut gliedert sich seither in vier Unterabteilungen: für Komposition, für Gesang, für Orchesterinstrumente und für Klavier und Orgel. Die Vorsteher der betreffenden Sektionen und der Chef der Verwaltung (Spitta) bildeten das Direktorium der Anstalt. Bis zum Jahre 1895 wechselte der Vorsitz im Direktorium alljährlich unter den verschiedenen Abteilungsvorständen in alphabetischer Ordnung. Gegenwärtig aber ist Joachim wieder alleiniger Direktor der Hochschule.

In die durch das Ableben Friedrich Kiels frei gewordene Stellung eines Vorstehers der Kompositionsabteilung wurde am 1. Oktober 1885 Heinrich Freiherr von Herzogenberg berufen. Gesundheitsrücksichten zwangen ihn jedoch, schon anfangs 1887 sein Lehramt aufzugeben, das nun Woldemar Bargiel, dem Stiefbruder von Clara Schumann, übertragen wurde. Als auch dieser 1897 starb, trat Herzogenberg von neuem an die Spitze der Kompositionsklasse an der königlichen Hochschule, zu deren vornehmsten Zierden er gegenwärtig gehört und es hoffentlich noch lange bleiben wird.

Im Jahre 1883 beschloſs das Direktorium, die bisherigen öffentlichen Konzerte in Aufführungen (Vortragsabende) vor geladenen Zuhörern umzuwandeln. Zu diesem Entschluſs sah man sich durch die Erwägung veranlaſst, daſs Orchesterleistungen

von stets gleichbleibender Güte und Abrundung nur dann zu ermöglichen sind, wenn der Bestand der Orchestermitglieder ein wenigstens einigermaſsen stabiler ist. Was den Streicherchor betrifft, so ist der fortwährende Wechsel, dem er jedes Semester durch den Abgang einer Anzahl von Schülern unterworfen ist, nicht von ausschlaggebender Wichtigkeit; bei der numerisch starken Besetzung desselben bleibt immer ein Stamm von tüchtig geschulten Kräften übrig, der das Hinzutreten neu eingestellter Rekruten ganz gut vertragen kann. Bei den Bläsern jedoch, wo jedes Instrument nur einfach besetzt ist, macht sich der beständige Wechsel in der empfindlichsten Weise fühlbar. Es ist ja ganz natürlich, daſs auch die Bläser, wenn sie es bis zu einer gewissen Leistungsfähigkeit gebracht haben, danach trachten, sobald als möglich in eine praktische Orchesterthätigkeit zu kommen. Ist aber für die durch ihren Abgang entstandenen Lücken kein brauchbarer Ersatz vorhanden, so muſs der Orchesterleiter seine Sisyphus-Arbeit von vorne beginnen, kann also nicht immer künstlerisch abgerundete Darbietungen zuwege bringen.

Der Umstand, daſs gegenwärtig die Hochschule ihre Veranstaltungen nicht mehr in der Öffentlichkeit stattfinden läſst, darf aber nicht etwa zu der Annahme führen, als ob deren Leistungen unzulängliche geworden wären. Im Gegenteil! Eine groſse Anzahl jener Vortragsabende bringt, wenn das vorhandene Schülermaterial ein günstiges ist, Darbietungen von solcher Vollendung zuwege, daſs sie den höchsten Anforderungen gerecht werden, die an Schüleraufführungen überhaupt gestellt werden können.

Und wenn ausnahmsweise die Hochschule mit einem Wohlthätigkeitskonzert vor die groſse Öffentlichkeit tritt, wie im Jahre 1897 zum Besten der durch Wassersnot heimgesuchten Schlesier, wo das Brahmssche Requiem aufgeführt wurde und Joachim mit dem Schülerorchester das Beethovensche Konzert spielte, so werden auch Gegner, wenn sie ehrlich sind, vor solchen Leistungen respektvoll den Hut lüften müssen.

* * *

Es dürfte schwer fallen, für die hingebende Treue und gewissenhafte Pflichterfüllung, mit der Joachim vom Tage der Gründung bis auf die heutige Stunde dem Ausbau und der Entwicklung der Hochschule seine besten Kräfte gewidmet hat, ein auch nur annäherndes Beispiel an die Seite zu stellen. Nur der lauterste Idealismus und das freudige Bewufstsein, Gutes und Segenbringendes zu stiften, können die aufopfernde Mühewaltung erklären, die er an seine Schöpfung gewendet hat. Sie hat ihm in der Freiheit seiner Bewegung und der unbeschränkten Verwertung seiner Zeit solche Fesseln auferlegt, dafs selbst nahestehende Freunde und Kunstgenossen kein genügendes Verständnis dafür gewinnen können. Während andere Künstler den gröfsten Teil ihrer Mufse zu produktivem Schaffen oder weit ausgedehnten Konzertreisen benützen, die ihnen Ruhm und Geld in schwerer Menge eintragen, ist Joachim den gröfsten Teil des Jahres an seine Stellung in Berlin gebunden und verwertet blofs seine drei winterlichen Urlaubsmonate zu Konzertzwecken.

Dafs nicht die Höhe des Gehaltes, das er vom Staate bezieht, ihn bestimmt, solche Opfer zu bringen, leuchtet ohne weiteres ein, wenn man bedenkt, dafs er sich mit Konzerten in einer Woche bequem ebensoviel erspielen könnte, als ihm seine Stellung als Hochschuldirektor im ganzen Jahre einträgt. Und dafs es nicht Titel und Auszeichnungen, Ämter und Würden sind, um derentwillen er seine Aktionsfreiheit aufgegeben hat, bedarf bei der vornehmen und schlichten Denkweise gerade dieses Künstlers keiner besonderen Auseinandersetzung. Es bleibt also nur die reine Liebe zur Sache und das völlige Aufgehen in seiner, einer Mission gleichkommenden Thätigkeit übrig, um eine so seltene Uneigennützigkeit erklärlich zu machen.

Dafür kann er aber auch mit stolzer Befriedigung auf die glänzenden Resultate blicken, die seine Lehrthätigkeit an der Hochschule gezeitigt hat. Von den berühmtesten Pädagogen des Violinspiels kann keiner auf eine solche Reihe trefflicher, zum Teil ausgezeichneter Schüler blicken, wie Joachim. Wie

er durch sein persönliches Wirken im Konzertsaal vorbildlich geworden ist für jeden ausübenden Tonkünstler, der seinen Beruf von einem höheren, idealen Standpunkt auffafst, so hat er der Kunst des Violinspiels im verflossenen halben Jahrhundert geradezu den Stempel seiner Individualität aufgedrückt. Durch seine Schüler hat er überdies für einen Nachwuchs gesorgt, der seine Lehren bis tief ins nächste Jahrhundert hinein weiter vererben und auch späteren Geschlechtern noch zum Bewufstsein bringen wird, dafs sie „seines Geistes einen Hauch verspürt haben“.

Es sei dem Verfasser gestattet, hier eine fachmännische Erörterung einzuflechten, die in dem Rahmen seiner Darstellung nicht fehlen darf.

In weiteren Kreisen des musikliebenden Publikums, ja selbst in solchen, die Joachim nahe stehen, spricht man häufig von einer „Joachimschen Schule“ in dem Sinne, als ob er der Gründer einer neuen oder besonderen Art des Violinspiels wäre. Das ist richtig und unrichtig zu gleicher Zeit. Unrichtig insofern, als die Spielweise Joachims, d. h. seine Art der mechanisch-technischen Behandlung der Geige, keineswegs von ihm erfunden, sondern auf die Lehre Joseph Böhms zurückzuführen ist, die wieder in den Traditionen der klassischen französischen Geigerschule wurzelte. Verfolgen wir Joachims künstlerische Ahnen über Böhm, der ja ein Schüler Rodes war, weiter zurück, so kommen wir über Viotti, Pugnani und Somis direkt auf Corelli, den ehrwürdigen Begründer der römischen Geigerschule. In dieser Hinsicht kann man also nicht von einer „Joachimschen Schule“ reden, sondern nur von einer Verpflanzung der klassischen italienisch-französischen Traditionen, die auf dem Umweg über Wien nun in Berlin ihren vornehmsten und bedeutendsten Vertreter gefunden haben. Das ist von ausschlaggebender Wichtigkeit für die Beurteilung von Joachims Spielweise und der seiner Schüler, da man diese ganz irrtümlicherweise als „deutsche Schule“ der modernen französisch-belgischen gegenüberstellt.

Der Unterricht Joachims im Violinspiel beruht auf den

Überlieferungen der durch das Dreigestirn „Viotti-Rode-Kreutzer“ repräsentierten klassischen französischen Schule, die wieder auf das Vorbild zurückführt, das in dem bel canto der alten italienischen Meister gegeben war. Und wie im heutigen Italien Palästrina, Corelli und Tartini für das Musikleben des Landes so gut wie tot und vergessen sind, so haben sich auch im gegenwärtigen Frankreich die Spuren fast vollständig verloren, die von der einstigen Gröfse und Bedeutung der Kunst des französischen Violinspiels beredtes Zeugnis abgeben könnten.

Wie in vorigen Jahrhunderten deutsche Musiker scharenweise nach Italien pilgerten, um an der Wiege der Instrumentalmusik das Wesen ihres Berufes gründlich kennen zu lernen, so kommen nun italienische und französische Kunstjünger nach der deutschen Hauptstadt, um bei Joachim zu erfahren, in welcher Weise ihre Vorväter die Kunst des Geigens betrieben hatten.

Wohl aber ist es richtig, Joachims Namen mit der Begründung einer neuen Ära des Violinspiels in Zusammenhang zu bringen, insofern als er das von seinen Ahnen überkommene Rüstzeug höheren Zwecken unterthan gemacht, es mit einem ganz anderen Gehalte: seinem bis in die tiefsten Tiefen dringenden musikalischen Geist, erfüllt hat. Er ist der Erste gewesen, der die Geigerei nicht um ihrer selbst willen betrieben, sondern sie in den Dienst einer idealeren Sache, in den der Kunst, gestellt und damit seinen Beruf von einem handwerksmäfsig körperlichen zu einem innerlich geistigen emporgehoben hat. Auf diese Weise hat er in seiner Sphäre etwas Ähnliches vollbracht, wie die grofsen schaffenden Meister unseres Vaterlandes, die die von Italien überkommenen Formen mit deutschem Geist und Gemüt, deutscher Tiefe und Innerlichkeit erfüllt haben.

Und wie er der Erste war der Zeit nach, so ist er bis auf den heutigen Tag auch der Gröfste geblieben, nicht nur auf seinem enger begrenzten Gebiete als musikalischer Geiger und geigender Musiker, sondern im ganzen Bereich der ausübenden Tonkunst überhaupt. Tausig hat das mit den Worten

ausgesprochen: „Was der aus der Tiefe einer Beethovenschen Komposition zu Tage fördert, das bringt kein anderer zuwege!"

Um nun dem Leser eine annähernde Vorstellung von der reichen Lehrthätigkeit zu geben, die Joachim an der Hochschule entfaltet (Privatunterricht hat er in Berlin niemals erteilt), hat der Verfasser unter seinen Schülern — etwa 300 im ganzen — eine Blumenlese [1]) veranstaltet, die zugleich den künstlerischen Einflufs veranschaulicht, den er durch seine Jünger auf das Musikleben der Gegenwart ausübt.

I. Damen:

1. Dora Becker, Amerika.
2. Emma Borchardt (†), Berlin.
3. Nora Clentsch, England.
4. Eleonore Jackson, Amerika.
5. Geraldine Morgan, New-York.
6. Maude Powell, Amerika.
7. Betty Schwabe, Berlin.
8. Shinner-Liddell, London.
9. Soldat-Röger, Wien.
10. Gabriele Wietrowetz, Berlin.

II. Herren:

1. Arbos, Lehrer am Royal College, London.
2. Bandler, Konzertmeister, Hamburg.
3. Beel, Virtuose, San Francisco.
4. Bild, Virtuose, Paris.
5. Blankensee, Konzertmeister, Nürnberg.
6. Bleuer (†), Konzertmeister, Berlin.

---

[1]) Der Verfasser bittet die übrigen Schüler Joachims, die in diesem Verzeichnis nicht angeführt sind, inständig um kollegiale Nachsicht: der Umfang des Buches durfte nicht noch mehr anwachsen; überdies war es unmöglich, eine vollständige Liste aufzustellen, da drei Jahrgänge von Schülerverzeichnissen nicht mehr aufgefunden werden konnten.

7. Bögner, Virtuose, Amerika.
8. Brode, Professor, Konzertmeister, Königsberg.
9. Brun, Konzertmeister, Zürich.
10. Courvoisier, Tonkünstler, Liverpool.
11. Davidson, Konzertmeister, Danzig.
12. Eldering, Konzertmeister, Meiningen.
13. Ellenberger, Tonkünstler, Nottingham.
14. Exner, Kammervirtuos, Berlin.
15. Farkas (†), Tonkünstler, Budapest.
16. Freund, Konzertmeister, Berlin.
17. Friedrich, Tonkünstler, Frankfurt a. M.
18. Axel Gade, Tonkünstler, Kopenhagen.
19. Gompertz, Lehrer am Royal College, London.
20. Gregorowitsch, Virtuose, Berlin.
21. Gülzow, Kammermusiker, Berlin.
22. Hänflein, Konzertmeiser, Hannover.
23. Hagemeister, Kammermusiker, Berlin.
24. Halir, Konzertmeister, Prof. an der Hochschule, Berlin.
25. Hefs, Konzertmeister, Köln.
26. Himmelstofs, Konzertmeister, Breslau.
27. Hösl, Kammermusiker, München.
28. Holländer, Professor, Berlin.
29. Hubay, Professor, Budapest.
30. Jacobsen, Professor an der Hochschule, Berlin.
31. Jahn, Konzertmeister, Bern.
32. Kahl, Konzertmeister, Zürich.
33. Kemény, Konzertmeister, Königsberg.
34. Kefs, Kapellmeister, Moskau.
35. Koch, Konzertmeister, Magdeburg.
36. Kotek (†), Lehrer an der Hochschule, Berlin.
37. Kruse, Professor, London.
38. Kummer, Tonkünstler, London.
39. Lentz, Professor (†), Budapest.
40. Listemann, Tonkünstler, Chicago.
41. Ludwig, Tonkünstler, London.

42. Markees, Lehrer an der Hochschule, Berlin.
43. Marsick, Professor am Conservatorium, Paris.
44. Melani, Tonkünstler, Buenos Ayres.
45. Messias, Konzertmeister, Rotterdam.
46. Meyer, Professor, Berlin.
47. Müller, Kammermusiker, Berlin.
48. Müller, Konzertmeister, Wiesbaden.
49. Müller, Tonkünstler, Leeds.
50. Nachèz, Virtuose, London.
51. Nicking, Kammermusiker, Berlin.
52. Olk, Konzertmeister, Berlin.
53. Petri, Professor, Konzertmeister, Dresden.
54. Polo, Professor, Turin.
55. Prill, Professor, Konzertmeister, Wien.
56. Quanté, Virtuose, Rufsland.
57. Rampelmann, Kammermusiker, Berlin.
58. Rosenmeyer, Tonkünstler, Erfurt.
59. Rofs, Virtuose, Liverpool.
60. Salzwedel, Kammermusiker, Berlin.
61. Schäffer, Tonkünstler, Berlin.
62. Schleicher, Konzertmeister, Bremen.
63. Schmidt, Tonkünstler, Philadelphia.
64. Schnierlin, Tonkünstler, Berlin.
65. Schnitzler, Virtuos, Boston.
66. Schuster, Konzertmeister, Strafsburg i. E.
67. Seubert, Konzertmeister, Köln.
68. Skalitzki, Konzertmeister, Bremen.
69. Spiering, Tonkünstler, Chicago.
70. Stiehle (†), Tonkünstler, Mühlhausen i. E.
71. Such, Tonkünstler, London.
72. Tofte, Konzertmeister, Kopenhagen.
73. Treichler, Konzertmeister, Zürich.
74. Werner, Tonkünstler, London.
75. Wiggers, Tonkünstler, Berlin.



2.

Wie schon erwähnt, war es unter den preufsischen Herrschern besonders Friedrich der Grofse, welcher der Tonkunst warme Sympathien entgegengebracht hat. Konnte sich das musikalische Leben an seinem Hofe auch nicht entfernt mit dem der Höfe von Dresden und Mannheim messen, so standen doch einige Künstler in seinen Diensten, die sich um die Entwicklung der Kammermusik in Berlin verdient gemacht haben. Neben Philipp Emanuel Bach sind es besonders zwei Geiger, die hierbei in Betracht kommen: Franz Benda (1709—1786) und Joh. Peter Salomon (1745—1815).

Des Ersteren Ruhm besteht darin, dafs er einer der gröfsten Geigenmeister seiner Zeit war, der besonders als Adagiospieler[1]) Herrliches geleistet haben mufs, dafs er die ältere Kammermusik in hervorragender Weise gepflegt hat und dafs aus seiner Schule eine Anzahl von Geigern hervorgegangen ist, deren Einflüsse noch tief in unser Jahrhundert hinein zu spüren waren.

Die Bedeutung Salomons beruht neben seinen geigerischen Qualitäten hauptsächlich darin, dafs er es war, der die Kammermusik der Wiener Meister, besonders Haydns, in Berlin eingeführt hat. Auch war er einer der wenigen, die zu jener Zeit den Kompositionen J. S. Bachs für Violine allein noch so viel Geschmack abgewinnen konnten, um sie in der Öffentlichkeit vorzutragen.

---

[1]) Salomon sagte: „Wenn Benda, so alt er ist, ein Adagio spielt, so glaubt man, die ewige Weisheit rede vom Himmel herab.“ (Wasielewski, „Die Violine und ihre Meister“.)

Von den zahlreichen Schülern Bendas interessiert uns Karl Haak insofern, als er der Lehrer Mösers und Maurers war. Möser trat in Hamburg zu Viotti und Rode in nähere Beziehungen und ist der Lehrer Karl Friedrich Müllers geworden, der später als Führer des Quartetts der älteren Gebrüder Müller zu so hohem Ansehen gelangte. Maurer, der Freund Rodes und Baillots, ist der Komponist des Konzertante für vier Violinen, dem wir im Laufe unserer Darstellung schon einigemal begegnet sind.

War durch das Vorgehen Salomons auch der erste Schritt zur Einführung der neueren Kammermusik in Berlin gethan, so kam man doch über Haydn, Mozart und den Beethoven der ersten Periode nur schwer hinaus. Zelter „bewunderte Beethoven mit Schrecken“, und das Publikum war nach den schweren Kriegen um die Wende des Jahrhunderts in musikalischer Hinsicht so träge geworden, dafs es mit der zeitgenössischen Produktion vollständig die Fühlung verloren hatte.

In einigen Familien, so besonders im Hause Mendelssohn, pflegte man zwar die Kammermusik in intimer Weise; in der Öffentlichkeit aber war nichts von dem frischen Hauche zu spüren, der das Musikleben anderer deutscher Städte belebte.

Erst um die Mitte des Jahrhunderts läfst sich eine Wendung zum Besseren konstatieren: die königlichen Kammermusiker Zimmermann, Ronneburger, Richter und Espenhahn veranstalteten öffentliche Quartettabende, und Löschhorn mit den Gebrüdern Stahlknecht Triosoireen. 1854 vereinigte sich der von Leipzig nach Berlin übergesiedelte Robert Radecke mit dem Violinisten Grünwald zu regelmäfsigen Kammermusiken, und ziemlich um dieselbe Zeit wurde auch das Trio „Bülow, Laub und Wohlers“ gegründet. Im Jahre 1856 endlich trat das „Laubsche Quartett“ ins Leben, das insbesondere durch die hervorragenden Leistungen seines genialen Primarius grofsen Anklang fand. Die Genossen desselben waren Robert Radecke, Richard Wüerst und ein vorzüglicher Dilettant, Dr. Bruns.

Freilich, die Anerkennung, deren sich diese Quartettvereinigung zu erfreuen hatte, konnte nur in qualitativer Hinsicht eine grofse genannt werden, da die zuhörende Gemeinde eine für unsere jetzigen Begriffe wenig zahlreiche war. Fafste doch der kleine Arnimsche Saal, Unter den Linden 44, wo die ersten Konzerte dieser Genossenschaft stattfanden, nur 150 bis 200 Personen. 1857 siedelte das Quartett zwar nach dem „Englischen Hause“ in der Mohrenstrafse über; indessen dürften auch dort die Zuhörer die Zahl 300 kaum überschritten haben.

Eines aber mufs bei den Veranstaltungen des Laubschen Quartetts besonders hervorgehoben werden: es hat an jedem seiner Abende als dritte Programmnummer eines der letzten Quartette von Beethoven gebracht, von denen die meisten bis dahin in Berlin noch nicht öffentlich gespielt worden waren.

Wie Robert Radecke dem Verfasser schreibt, „kann man wohl sagen, dafs das Laubsche Quartett zur Hebung des Sinnes und Verständnisses dieser intimsten Musikgattung ein Wesentliches beigetragen und so den Boden für die Offenbarungen des unerreichten Joachim-Quartetts wohl vorbereitet und gepflügt hat. Mit der Übersiedlung Laubs nach Moskau mufsten natürlich diese Konzerte aufhören; das letzte fand am 30. April 1862 statt.“

Neben den grofsen Erfolgen, mit denen sich Joachim als Solist die Gunst der musikliebenden Kreise Berlins erobert hatte, war auch die Kunde von den glänzenden Triumphen, die er als Quartettspieler in London und Paris erntete, nach der preufsischen Hauptstadt gedrungen, lange bevor er daran gedacht hatte, sich in derselben niederzulassen. Da seit dem Abgang Laubs kein Geiger ersten Ranges in Berlin ansässig war, sah man naturgemäfs Joachims Darbietungen als Quartettist mit der gröfsten Spannung entgegen.

Der Andrang zu den Quartettabenden, die er vom Herbst 1869 ab in Gemeinschaft mit seinem Schüler Schiever als

zweitem Geiger, de Ahna [1]) als Bratschisten und Wilhelm Müller, dem früheren Cellisten des jüngeren „Müller-Quartetts", veranstaltete, war von vornherein ein so gewaltiger, dafs sie lange Zeit unter dem Zeichen „Ausverkauft!" standen. Aber auch später blieb der Besuch dieser Konzerte immer noch ein so glänzender, dafs man sagen kann, kein zweites künstlerisches Unternehmen habe sich einer auch nur annähernd so hohen Gunst seitens der musikliebenden Kreise Berlins zu erfreuen, wie das nunmehr seit dreifsig Jahren bestehende Joachim-Quartett. Und wenn auch Joachims mitwirkende Genossen im Laufe dieser Zeit einigemal wechselten, so hat das die Qualität der Leistungen niemals beeinflufst. Der geniale Führer hat für den Ausscheidenden stets vollwertigen Ersatz zu finden gewufst und den Neueintretenden in so kurzer Zeit mit dem künstlerischen Geiste vertraut gemacht, der von ihm ausgeht, dafs auch Schwankungen im Ensemble selten oder kaum zu bemerken waren.

Nach der zweiten Wintercampagne schied Schiever aus der Vereinigung aus; dafür setzte sich de Ahna an das zweite Geigenpult, und Eduard Rappoldi übernahm die Bratsche. Als dieser dann einem Rufe nach Dresden Folge leistete, trat im Oktober 1877 Emanuel Wirth [2]) an seine Stelle. In die durch den

---

[1]) Heinrich de Ahna, geb. 1835 zu Wien, 1892 in Berlin gestorben, war Schüler von Mayseder in Wien und Mildner zu Prag. Obschon 1849 vom Herzog von Koburg-Gotha zum Kammervirtuosen ernannt, schlug er 1851 die militärische Laufbahn ein und machte als österreichischer Offizier den italienischen Feldzug von 1859 mit. Die Aufmunterung Joachims, dem er als Lieutenant in Wien vorgespielt hatte, veranlafste ihn jedoch, wieder zum Künstlerberufe zurückzukehren. 1862 wurde er Mitglied der königlichen Kapelle in Berlin und 1868 zu deren Konzertmeister ernannt. In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode.

[2]) Emanuel Wirth, geb. 1842 zu Luditz in Böhmen, auch ein Schüler Mildners, war eine Zeitlang Konzertmeister der Kurkapelle zu Baden-Baden, dann von 1864—1877 Konzertmeister und Lehrer des Violinspiels am Konservatorium zu Rotterdam. Seither lebt

Abgang Müllers entstandene Lücke berief Joachim den Cellisten Robert Hausmann [1]). Während der längeren Krankheit de Ahnas versah Joh. Kruse das Amt desselben und trat im Winter 1892/93 als wirkliches Mitglied ein, das er bis zum Frühjahr 1897 blieb. Gegenwärtig ist das Quartett so formiert, dafs der Führer die drei ausgezeichneten Künstler Karl Halir, Em. Wirth und Robert Hausmann zu Genossen hat.

Seiner nun folgenden Besprechung Joachims als Quartettspieler hat der Verfasser jene Epoche zu Grunde gelegt, in der neben den jetzigen Mitwirkenden, Wirth und Hausmann, de Ahna noch dem Quartett angehörte. In dieser Zusammensetzung hat es am längsten bestanden und seinen bleibenden Ruf als die vornehmste Künstlervereinigung der Welt begründet. Damit soll jedoch keineswegs angedeutet sein, dafs die gegenwärtigen Leistungen des Quartetts nicht auf derselben Höhe geblieben wären, wie zu Lebzeiten de Ahnas. Der Verfasser empfindet es nur als einen Akt der Pietät, den kurzen Diensten, die Halir dem Verbande bisher geleistet, die mehr als zwanzigjährige Thätigkeit de Ahnas in demselben vorauszustellen.

Wie das Streichquartett unter den Musikgattungen, bei welchen der innere geistige Gehalt ausschlaggebend für den Wert des Kunstwerkes ist, eine besonders bevorzugte Stellung

---

W. in Berlin, wo er nach dem Tode de Ahnas dessen Nachfolger in den Triosoireen mit Barth und Hausmann wurde. Gleichzeitig ist er Violinprofessor an der königlichen Hochschule und erfreut sich als solcher eines weitverbreiteten Rufes.

[1]) Robert Hausmann, zu Rottleberode am Harz 1852 geboren, genofs den Unterricht der beiden Cellisten des älteren und jüngeren Müller-Quartetts und hierauf noch den Piattis in London. Von 1872 bis 1876 war er Mitglied des Hochbergschen Quartetts in Dresden und vereinigte sich hierauf in Berlin mit Barth und de Ahna zu Kammermusik-Abenden, die besonders in den letzten 10 Jahren zu hoher Blüte gekommen sind. 1879 trat er die Nachfolgerschaft W. Müllers als Lehrer des Violoncells an der königlichen Hochschule an und entfaltet in dieser Stellung eine ungemein erspriefsliche Lehrthätigkeit.

einnimmt, so wird der Kenner beim Anhören des Joachimschen Quartetts vor allem den Eindruck gewinnen, daſs hier vier groſse Künstler ihr Bestes einsetzen, die musikalischen Gedanken einer ihrer Ausführung anvertrauten Komposition zu erschöpfender Darstellung zu bringen. Einer von ihnen bestimmt naturgemäſs die Richtung, in welcher das Ziel einer so hohen Aufgabe zu suchen, und die Art, in welcher sie selbst zu lösen ist. Dieses Amt übt Joachim, der Führer des Quartetts, mit einer so unfehlbaren Sicherheit aus, daſs ihm seine Genossen unbedingt vertrauen und der Zuhörer stets das wohlthuende Gefühl hat: so, und nicht anders, muſs es gemacht werden!

Es ist ganz unmöglich, zu bestimmen, ob die Zuverlässigkeit, mit der Joachim den Stil und Charakter eines Werkes zu treffen weiſs, auf sein musikalisches Ahnungsvermögen zurückzuführen ist, auf die sorgfältige künstlerische Erziehung und Bildung, die er genossen, oder auf den Umstand, daſs er seit seiner frühesten Kindheit schon mit dem Wesen der Kammermusik so innig vertraut und verwachsen ist, wie kein zweiter ausübender Tonkünstler. Es werden wohl alle diese Faktoren zusammenwirken, um jenes souveräne Schalten und Walten über die geistigen Ausdrucksmittel seiner Kunst erklärlich zu machen, das im eigentlichen Sinne genial zu nennen ist.

Was zunächst auffallen wird, das ist das fein abgetönte Ensemble des Joachim-Quartetts. Die vier Spieler verstehen einander so vollkommen, als ob ihre verschiedenen Funktionen von einem gemeinsamen Willen ausgingen. Handelt es sich um accordische Harmoniefolgen, wie beispielsweise im Thema der Variationen des D-moll-Quartetts von Schubert, so muſs man erstaunen über die dynamische Gleichmäſsigkeit, mit der sich die vier Stimmen zu einem Ganzen verschmelzen. Hat aber eines der Instrumente etwas Besonderes, im Vergleich zu den übrigen Wichtiges zu sagen, so ist es ebenso bewundernswürdig, wie sich die anderen unterzuordnen wissen, der Hauptsache Platz machen, ohne in ein bedeutungsloses Säuseln oder Geflüster zu versinken.

Die glänzenden Leistungen des Quartetts gliedern sich äufserlich in zwei Gruppen: zur ersten gehören die Sätze mit schnellem Zeitmafs, in denen hauptsächlich das virtuose Zusammenspiel der vier Herren zur Geltung gelangt, zur zweiten alle langsamen Stücke, die vorzugsweise beschauliche Ruhe atmen, tiefe Empfindung ausströmen oder zu andächtiger Stimmung anregen.

Als besonders markante Vertreter der ersten Gruppe möchte der Verfasser den ersten Satz des Harfen-, das Scherzo des Cis-moll- und die Finales der Rasoumoffsky-Quartette von Beethoven hinstellen [1]). Auch der Laie mufs beim Anhören solcher Leistungen den Eindruck gewinnen, dafs hier das Menschenmögliche im Ensemblespiel erreicht ist; um wie viel mehr der Kenner, der sich der Schwierigkeiten bewufst ist, die hier fast immer mit siegreichem Gelingen überwunden werden. Das Joachimsche Quartett begnügt sich aber nicht nur mit der anstandslosen Bewältigung intrikater Stellen, sondern es weifs dieselben in solcher Vollendung auszuführen, dafs auch die auf das Höchste gespannten Erwartungen des Zuhörers übertroffen werden.

Man vergegenwärtige sich nur die geschickte Art, mit der die vier Spieler sich gegenseitig die Pizzicati im ersten Satz des Beethovenschen Quartetts, Op. 74, abnehmen und so vollständig die Illusion hervorrufen, als ob eine Harfe die Ausführung der dem Stück den Namen gebenden Stelle besorgte. Oder man denke an das Scherzo des Cis-moll-Quartetts, wie die vier Instrumente sich gegenseitig die kleinen Bruchstücke der dem Hauptthema zu Grunde liegenden Begleitungsfigur zuwerfen, als ob ein Spieler das ganz allein bewerkstelligte; und gar,

---

[1]) Er weifs wohl, dafs sich unter den „letzten Quartetten“ manche Sätze befinden, die noch weit gröfsere Anforderungen an die geistige Anspannung jedes einzelnen Spielers stellen; aber die Schwierigkeiten sind dort mehr intimer und versteckter Art, die nicht zu so unmittelbarer Anschauung des Zuhörers gelangen, wie in den oben angeführten Sätzen.

wie sie jedesmal nach dem Ritardando das Presto wieder einzuleiten wissen, ohne dafs der geringste Ruck zu spüren wäre! Daran hätte Richard Wagner seine helle Freude haben müssen, wenn man sich der geistvollen Auseinandersetzungen über die Modifikation des Tempos in seinem Aufsatz „Über das Dirigieren" erinnern will. In den schnellen Sätzen der Rasoumoffsky-Quartette ist es wieder die rhythmische Präzision, mit der die schwierigen Taktverschiebungen und -Rückungen zu vollendet klarer Ausführung gelangen, die imponierend wirkt; und so ist des Bewundernswerten hier kein Ende.

Wie sich das Wesen der Poesie schwer beschreiben läfst, so ist es um die Schilderung der andachtsvollen Stimmung bestellt, in die man beim Anhören getragener Sätze vom Joachimschen Quartett versetzt wird. Schliefslich ist es ja Empfindungs- und Geschmackssache, ob man die wonnige Milde eines Haydnschen Adagios, die himmlische Schönheit eines langsamen Stückes von Mozart neben den romantischen Zauber stellt, welchen getragene Sätze von Schubert, Schumann und Brahms ausströmen, oder über die tief verhaltene Leidenschaft, atemlose Spannung und verklärte Weise, die bei Beethoven so ergreifend zum Ausdruck kommen.

Die Hauptsache ist, dafs Joachim all diese verschiedenartigen Stimmungen in gleich vollkommener Weise zur Geltung und eindringlichen Wirkung zu bringen versteht. Und wenn der Verfasser die Wiedergabe der Cavatine des grofsen B-dur-Quartetts von Beethoven als den geistigen Höhepunkt der Interpretationskunst Joachims hinstellt, so thut er es mit dem Bewufstsein, wenigstens keine schlechte Wahl getroffen zu haben und der Zustimmung der meisten Sachkenner gewifs zu sein.

Nach dem Gesagten leuchtet es ohne weiteres ein, dafs Joachim nicht etwa immer „die erste Geige" spielt und von seinen Partnern unterthänige Dienstverrichtungen fordert. Vielmehr gehen alle vier so in dem vorzutragenden Kunstwerk auf, dafs stets gerade das zur Geltung gelangt, worauf es ankommt.

Die geistige Herrschaft, die Joachim über seine Mitspieler ausübt, geht immer nur auf das grofse Ganze; in allen Einzelheiten aber läfst er ihnen volle Aktionsfreiheit, so dafs jeder seinem individuellen Empfinden Ausdruck geben kann, wenn die Reihe an ihm ist. Es sei hier nur an die Bratschenvariation des Harfenquartetts von Beethoven, das Intermezzo des Brahmsschen B-dur-Quartetts und an das Thema der Variationen im B-dur-Sextett desselben Komponisten erinnert. Da kann Meister Wirth vollständig sein Eigenes geben, seinem persönlichen Geschmack folgen, in seinem schönen Ton schwelgen, kurz, nach seiner Façon selig werden. Und er thut es in einer Weise, die ihm den Beifall und die Zustimmung aller Sachverständigen sichert.

Die Eigenart Hausmanns kommt im Quartett zu besonderer Erscheinung, wenn es sich darum handelt, als Unterlage für die breite Tonentfaltung der anderen Instrumente dicke Bässe zu bringen oder durch straffe rhythmische Accente dem Ensemble in rasch dahin eilenden Sätzen feste Stützpunkte zu gewähren. Ganz meisterlich versteht er es überdies, durch dynamische Abstufungen spannende Wirkungen zu erzielen, wie mit dem Crescendo am Schlufs der Malinconia des kleinen B-dur-Quartetts von Beethoven, oder mit den Einleitungstakten des zweiten Satzes von Beethovens F-moll-Quartett die Grundstimmung des ganzen Stückes festzustellen.

Ungemein reizvoll war es, wie de Ahna seiner schwierigen Situation am zweiten Geigenpult gerecht zu werden verstand, schwierig insofern, als die zweite Violine, im Vergleich zu den anderen Stimmen, die am wenigsten selbständige im Quartett zu sein pflegt. Sie hat sich meistens damit abzufinden, die Themen, welche die erste Geige oder ein anderes Instrument bereits als Hauptsache hingestellt haben, in anderen Lagen und Tonarten zu imitieren oder mit beweglichem Passagenwerk zu umspielen. Und wenn der Primarius ein Künstler von der Genialität eines Joachim ist, der sich überaus häufig den Eingebungen des Augenblicks hingiebt, so wird man zugeben, dafs

de Ahna ein ebenso heikles wie undankbares Geschäft zu verrichten hatte. Aber er that es fast immer mit dem besten Gelingen. Seine aalglatte Bogenführung und ein unübertroffenes Anpassungsvermögen befähigten ihn ganz besonders zu diesem Amte. Wer wird sich nicht mit dem innigsten Vergnügen an das geschwätzige Finale des Beethovenschen D-dur-Quartetts erinnern, wo die zweite Geige das von der ersten flüchtig hingeworfene Hauptthema eine Terz tiefer aufnimmt und dann beide in sprudelnder Lustigkeit nebeneinander dahin jagen!

Wollte man eine Untersuchung darüber anstellen, welche Stilgattung das Joachimsche Quartett vorzugsweise pflegt, welchen Meister es besonders gut interpretiert, ob die Wiedergabe der Klassiker, Romantiker oder Zeitgenossen einen Unterschied in der Qualität seiner Darbietungen erkennen läſst, so würde man insofern einer schwierigen Aufgabe gegenüberstehen, als dasselbe im Grunde keine Specialitäten kultiviert. Diese Beobachtung führt uns zu einem der wichtigsten Faktoren von Joachims Künstlertum, seinem Stilbewuſstsein.

Spielt er mit seinen Genossen ein Haydnsches Quartett, so hört man unter dem Eindruck einer solchen Leistung gar oft den Ausruf: „Das ist doch sein eigentliches Feld; darin kommt ihm keiner gleich!" Aber nicht seltener hört man ähnliche Meinungsäuſserungen, wenn das Werk eines anderen Meisters zu vollendeter Ausführung gelangt war. Naturgemäſs am häufigsten bei Beethoven, dessen sämtliche Quartette so wenig von ihrer ursprünglichen Lebenskraft eingebüſst haben, daſs sie in regelmäſsiger Wiederkehr auf den Programmen stehen. Sie vor allen scheinen das in sich zu tragen, was man in geistiger Hinsicht als „für die Ewigkeit geschaffen" zu bezeichnen pflegt.

Versucht man es nun, dem Wesen dieser universellen Begabung Joachims nachzuspüren, so kämen hiebei hauptsächlich drei Faktoren in Betracht:

Erstlich: die liebevolle Hingabe, mit der sich Joachim in den geistigen Inhalt des zu reproduzierenden Kunstwerkes ver-

senkt, zweitens: sein merkwürdiges, auf besondere künstlerische Instinkte zurückzuführendes Stilgefühl, das ihn befähigt, jeden Meister in seiner Eigenart zu charakterisieren, und drittens: sein technisches Vermögen, das innerlich Gewollte auszuführen und zur wirklichen Erscheinung zu bringen.

Über den ersten Punkt ist schon an einer anderen Stelle gesprochen worden.

Der zweite führt uns gewissermafsen in die geistige Werkstätte des Künstlers, wo wir ihn die Thätigkeit verrichten sehen, die unsere höchste Bewunderung herausfordert. Freilich dürfen wir unsere Ansprüche nicht auf das Unmögliche richten: wir sehen zwar die Funktionen des Genius, können sie aber nicht erklären, freuen uns der Gegenwart des „göttlichen Funkens", ohne sein Entstehen zu begreifen.

Hanslick nennt Joachim „einen durch die glänzendste Virtuosität hindurch gegangenen vollendeten Musiker". Das will so viel sagen, dafs er, wenn er ein Kunstwerk wieder erstehen läfst, ganz in demselben aufgegangen ist, dafs wir nicht mehr ihn zu hören vermeinen, sondern den Komponisten selber, der durch ihn zu uns redet. Man könnte diese Eigenschaft Joachims mit einem Spiegel vergleichen, der, gegen ein Objekt gehalten, dieses in seiner ungetrübten Reine und Wahrheit wiedergiebt.

Spielt er ein Haydnsches Quartett, so kommt das Charakteristische dieses Meisters zu so plastischer Gestaltung, dafs man geradezu verblüfft ist über die Fülle von Ausdrucksmitteln, die ihm hierbei zu Gebote stehen. Gilt es die Wiedergabe Mozarts oder Beethovens, so machen wir die gleiche Wahrnehmung: immer stehen wir ganz bestimmt ausgeprägten Physiognomien gegenüber, die nur ihre eigenen Merkmale tragen, niemals die des Darstellenden. Geradezu fascinierend ist die Wirkung, wenn ungarische oder wenigstens magyarisierende Stücke in Frage kamen, die besonders bei Haydn, Schubert und Brahms so häufig die Schlufssätze bilden. Da kommt das stammverwandte Blut in Wallung und das heimatliche Empfinden zu seinem Recht.

Immer also sehen wir den Blick des Meisters auf den geistigen Gehalt, die charakteristischen Merkmale, den Stil des Werkes gerichtet, das unter seinem Bogen zur Wiedergabe gelangt; niemals stellt er sein Ich zur Schau oder kokettiert mit Äufserlichkeiten.

Der mit der Künstlerschaft Joachims weniger Vertraute könnte nun wohl zu der Ansicht gelangen, dafs diese Eigenschaften bewufste Manifestationen eines im Dienste der Kunst ergrauten Mannes sind, der sich über das Wie, Was und Warum seiner Leistungen völlig im klaren befindet. Über die beiden ersten dieser drei Fragewörter kann ja wohl ein Zweifel nicht Platz greifen; denn wenn irgend ein Künstler weifs, was er will, so ist es Joachim, und ebenso ist es um das „Wie" bestellt. Ein anderes ist es aber mit dem „Warum", d. h. um die Rechenschaft, die er sich bei seinen künstlerischen Absichten und ihrer Ausführung giebt.

Joachim ist ein so wenig zur Reflexion geneigter Künstler, dafs ihm in dieser Hinsicht nur noch Anton Rubinstein an die Seite zu stellen ist. Wie dieser bei seinen Darbietungen hauptsächlich inneren Impulsen folgte, den Eingebungen des Augenblickes freien Zulafs gewährte, so sind auch die Kunstleistungen Joachims nur der Ausdruck tiefsten musikalischen Empfindens, das mit der eigentlichen Gehirnthätigkeit in so gut wie gar keinem Zusammenhang steht. Mit dem Unterschied freilich, dafs Rubinstein sich manchmal von seinem Temperament zu Übertreibungen fortreifsen liefs, deren sich Joachim niemals schuldig macht. Eine wahrhaft ethische Kraft nnd ein idealer Schönheitssinn lassen ihn auch bei den leidenschaftlichsten Stellen die Linie niemals überschreiten, wo das Charakteristische aufhört schön zu sein. Diese Eigenschaften vorzugsweise haben seinen Vorträgen die Weihe der Vollendung verliehen.

Wenn also die Genialität Rubinsteins in mancher Hinsicht der Joachims ähnelte, so war die Bülowsche eine diesen verwandten Künstlernaturen durchaus entgegengesetzte. Das soll die Bewunderung für Bülow keineswegs einschränken, denn es

führen bekanntlich verschiedene Wege auf den Parnafs. Aber für die Zwecke unserer Darstellung ist es von Belang, diese Unterschiede festzustellen.

Bei Bülow nahm die Reflexion einen so breiten Raum ein, dafs man ihn die Verkörperung der analytischen Methode in musikalischen Dingen nennen könnte. Sein scharfer, durchdringender Geist suchte immer nach Gründen, die ihm das „Wie“ und „Was“ seiner Kunst erklären sollten. Und wie er uns in einer Menge von Abhandlungen und Ausgaben die Resultate seiner kritischen Untersuchungen überliefert hat, so spielte auch in seiner musikalischen Praxis, trotz der hohen Vollendung seiner Vorträge, das Lehrhafte eine grofse Rolle. Diese Tendenz ist Joachim durchaus fremd. Er läfst sich in all seinen Kunstäufserungen nur von seinem Geschmack, Schönheitssinn und Stilgefühl leiten; kritischen Erörterungen darüber geht er geradezu aus dem Wege. Beispiele werden das am besten erläutern.

Vor einer langen Reihe von Jahren wurde die Frage aufgeworfen, ob der Triller des Hauptthemas im ersten Satze der G-dur-Sonate, Op. 96, von Beethoven mit oder ohne Nachschlag auszuführen sei. Erkundigungen, die darüber bei einer Reihe hervorragender Künstler eingezogen wurden, ergaben, dafs die meisten musikalischen Philologen sich für den Triller ohne Nachschlag aussprachen, und Bülow schlofs sich dieser Ansicht in einer ungemein geistvollen Abhandlung an. Als nun Joachim befragt wurde, wie er über jenen Punkt denke, antwortete er: „Ja, ich mache den Triller mit Nachschlag.“ Weiter befragt, welche Gründe er dafür angeben könne, meinte er kurz: „Weil ich es schöner und natürlicher finde.“ —

Einen ähnlichen Fall kann der Verfasser aus eigener Erfahrung mitteilen.

Vor etwa 15 Jahren veranstalteten Joachim und Rubinstein im Hause des Kunstfreundes Martin Levy eine Soiree, deren Ertrag für einen hülfsbedürftigen Kunstjünger bestimmt war. Unter anderem spielten die beiden Künstler ge-

meinschaftlich die Kreutzer-Sonate. Auf die vor Beginn des Stückes im Flüsterton erfolgte Anfrage Joachims, ob sie bei gewissen Stellen der Sonate die Triller mit oder ohne Nachschlag ausführen wollten, bemerkte Rubinstein: „Das ist ja ganz egal, wenn wir's nur hübsch machen."

Joachim: „Ich finde allerdings im vorliegenden Falle Nachschläge schöner."

Rubinstein: „Ich auch; also trillern wir mit Nachschlägen."

Und die beiden herrlichen Künstler spielten hierauf das Beethovensche Werk in so wunderbarer Vollendung, dafs diese Wiedergabe zu des Verfassers schönsten Erinnerungen zählt.

Der dritte Punkt unserer Untersuchung über die Universalität von Joachims Kunstleistungen bringt uns auf die Würdigung seiner grofsartigen Technik, an die man während seines Musizierens zunächst gar nicht denkt. Seine Darbietungen geniefsen sich so mühelos, dafs sie stets in dem Zuhörer ein wohlthuendes Gefühl der Befriedigung hinterlassen. Wollen und Können sind bei ihm eins.

Wie er unbeschränkter Herr ist über das Griffbrett und die raffiniertesten Schwierigkeiten spielend zu überwinden weifs, welche die gröfsten Virtuosen aller Zeiten ausgeklügelt haben, so verfügt er über eine Bogenführung, die an Unabhängigkeit und Geschmeidigkeit im wahrsten Sinne einzig ist. Ihr vor allem verdankt er sein Ausdrucksvermögen und die modulationsfähige Tongebung, die, bald hell, bald dunkel, verklärt und duftig, üppig und strahlend — je nachdem es der Augenblick erheischt —, uns den unerschöpflichen Farbenreichtum ahnen läfst, den er auf seiner Palette zur Verfügung hat. Wir sehen also in Joachim jede einzelne Vorbedingung zur Künstlerschaft in so reichem Mafse erfüllt, dafs ihr zusammenfassendes und ineinander greifendes Wirken jenes Idealbild verkörpert, das wir mit seinem Namen bezeichnen.

Man pflegt Joachim den gröfsten Interpreten Beethovens zu nennen. Diese Ehrung verdankt er dem Umstand, dafs man sich gewöhnt hat, die Werke dieses Gewaltigen als den Kul-

minationspunkt unserer Kunst zu bezeichnen, also auch die vollendete Wiedergabe derselben als das Höchste hinstellt, was einem ausübenden Tonkünstler erreichbar ist. An dieser Auffassung ist an und für sich nichts auszusetzen; nur wüfste der Verfasser einen noch unbedingteren Ehrentitel für Joachim, und dieser wird sich aus der folgenden Betrachtung von selbst ergeben.

Unter Joachims Schülern ist keiner, der auch nur annähernd im stande wäre, ihn in der Gesamtheit seiner geigerischen Leistungen zu ersetzen[1]). Indessen befinden sich unter seinen Jüngern einige grofse Talente, die so Vortreffliches bieten, dafs, wenn man einzelnen ihrer Vorträge geschlossenen Auges lauscht, man den Meister selber zu vernehmen meint. Merkwürdigerweise kann der Verfasser nur Beethovensche Stücke citieren, bei denen ihm diese Wahrnehmung gekommen ist. So bei Kruse, wenn er, gut disponiert, die Adagios aus dem Harfen- und E-moll-Quartett spielt, bei Petri mit dem Adagio des kleinen F-dur-Quartetts und bei Halir im ersten Satz des in F-moll, Op. 95.

Es giebt also einzelne Momente bei Beethoven, wo manche Schüler dem Meister nahe genug kommen, um mit ihm um die Palme ringen zu dürfen.

Diesen Eindruck hat der Verfasser niemals gehabt, wenn es sich um die Wiedergabe eines Werkes von Mozart handelte. Nicht nur seine Schüler, sondern überhaupt alle Geiger der Gegenwart sind so himmelweit von der unbeschreiblich duftigen, liebenswürdig anmutigen Weise entfernt, mit der Joachim Mozartsche Werke zum Vortrag bringt, dafs hier im eigent-

[1]) Der Einzige, der in dieser Hinsicht vielleicht in Frage gekommen wäre, Rudolf Lentz, hat die Hoffnungen, welche auf seine aufserordentlichen Fähigkeiten gesetzt wurden, nicht verwirklichen können: er ist am 9. Juli 1898 in einem Anfall von Schwermut über ein hartnäckiges Ohrenleiden, dreifsig Jahre alt, aus dem Leben geschieden.

lichsten Sinne von unerreichter Interpretationskunst gesprochen werden mufs.

Kehren wir zu dem Ausgangspunkt unserer Erörterungen, dem Joachim-Quartett, zurück.

Die Bedeutung, welche dasselbe für das Musikleben Berlins gewonnen hat, kommt schon dadurch zum Ausdruck, dafs seine Konzerte seit ihrem Bestehen den Höhepunkt aller künstlerischen Veranstaltungen in der Residenz bezeichnen. Tausende von Kunstfreunden verdanken demselben ungezählte Stunden reinsten, ungetrübten Genusses, der nicht mit dem Augenblick entflieht, sondern fest in der Erinnerung haften bleibt. Wie grofs die Anhänglichkeit vieler Besucher dieser Konzerte ist, geht schon daraus hervor, dafs eine ganze Anzahl von Abonnenten heute noch auf denselben Plätzen sitzen, die sie an Joachims erstem Quartettabend in der Singakademie eingenommen, also dreifsig Jahre lang dem künstlerischen Unternehmen unentwegte Treue bewahrt haben. Aber nicht nur Kunstfreunde zählt die Vereinigung zu ihren regelmäfsigen Besuchern, sondern fast ebenso viele, die neben der Freude an den herrlichen Darbietungen auch noch Anregung und Belehrung für sich suchen: Künstler und Kunstbeflissene.

Die Mission, die das Joachimsche Quartett auf diese Weise erfüllt hat und immer noch ausübt, gipfelt in zwei Punkten: in der Verbreitung des Verständnisses für die letzten Quartette Beethovens und in dem Eintreten für Brahms. Denn während noch vor dreifsig Jahren es nur ein kleines Häuflein war, das sich für den späteren Beethoven interessierte, kann man nun sagen, dafs, dank der unermüdlichen Ausdauer und Hingabe Joachims, die Gemeinde, welche für „die letzten Quartette“ schwärmt, eine recht stattliche geworden ist.

Diese Wahrnehmung gilt nicht nur für Berlin und London, wo Joachim seine ständigen Quartette hat, nicht nur innerhalb der Grenzen unseres Vaterlandes, sondern weit hinaus, bis in den fernsten Westen Amerikas. Überall, wo Joachimsche Schüler leben, wird der Versuch gemacht, das Beispiel des

Meisters nachzuahmen und in seinem Sinne weiterzuwirken. Aber nicht nur seine unmittelbaren und seine Schüler im Geiste hat er in dieser Hinsicht beeinflufst, sondern gar viele andere Künstler, die mit Joachim in keinem anderen Zusammenhang stehen, als dafs er ihnen für ihr eigenes Wirken zum Vorbild geworden ist.

In demselben Mafse, als man Joachims Absichten um die Einbürgerung der letzten Quartette Beethovens mit dem wohlwollendsten Interesse entgegenkam, verhielt sich das Publikum bei der Einführung der Kammermusik von Brahms kühl und ablehnend bis zur Feindseligkeit. Die einzige Ausnahme hiervon bildete das B-dur-Sextett, das mit seinen gesangreichen Themen und der farbenprächtigen Behandlung aller Instrumente solchen Eindruck machte, dafs es Joachim an zwei aufeinander folgenden Quartettabenden zur Wiedergabe brachte. Man kann wohl sagen, dafs dieses blühende Stück von allen Brahmsschen Instrumentalwerken dem Komponisten die meisten Verehrer zugeführt hat.

Die ablehnende Haltung, welche das Publikum Brahms gegenüber zunächst beobachtete, ist nicht zum geringsten Teil auf die Beeinflussung durch die Presse zurückzuführen, in der man Joachims Eintreten für seinen „Kriegskameraden“ als Parteizwecken unterworfene Freundschaftsdienste hinstellte. Am bezeichnendsten hierfür ist der Widerstand, auf den er stiefs, als er vor etwa 18 Jahren das Violinkonzert von Brahms in einer Hochschulaufführung zum erstenmal in Berlin öffentlich spielte. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, fielen fast sämtliche hauptstädtischen Blätter in der heftigsten Weise über Joachim her, nicht nur weil er persönlich ein so „dürres Geistesprodukt“ der Ehre einer Vorführung für würdig erachtet hatte, sondern weil er überdies auch noch das Schülerorchester „zwang“, solch „unqualifizierbares Zeug“ zu accompagnieren! Heute gehört dieses ehedem so vielgeschmähte Stück zum eisernen Bestand unserer Konzertprogramme.

Dienste waren es freilich, die Joachim seinem „Spiel- und



Joachim-Quartett 1890.

Joachim. Hausmann. Wirth. de Ahna.

Kampfgenossen“ geleistet hat, aber nicht um der Person, sondern um der Sache willen, nicht aus freundschaftlichen Gründen, sondern aus künstlerischen Erwägungen. Wir wissen aus seinen Briefen, dafs er Brahms für „den gröfsten Musiker unserer Tage“ hielt, als ihn noch alle Welt mit dem Beinamen eines „Messias“ bespöttelte und es nur ganz wenige waren, die mit ihm an den endlichen Sieg seiner Offenbarungen glaubten.

An dieser Geltendmachung Brahms' als Epochanten darf sich Joachim und die von ihm geleitete Hochschule den Löwenanteil der Verdienste zuschreiben. Nicht nur die sämtlichen Kammermusikwerke dieses Komponisten hat er in Berlin eingeführt, sondern in Hochschulkonzerten auch die meisten Chor- und Orchestersachen desselben zur erstmaligen Aufführung in der Residenz gebracht.

Bülows Verdienste um die Popularisierung der Brahmsschen Orchesterwerke sollen in keiner Weise geschmälert werden; allein die Thatsache bleibt bestehen, dafs Brahms in 25 Jahren über ein halbes Hundert Werke, den verschiedensten Gattungen angehörig, geschrieben und veröffentlicht hatte, bevor es Bülow einfiel, davon auch nur Notiz zu nehmen. Vielmehr zog er es vor, „dem tragischen Ringen dieses Komponisten“ in kühler Reserve jahrzehntelang zuzusehen. Erst als die C-moll-Symphonie, Op. 68, erschien, ging er mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiel zur Brahms-Gemeinde über und hat für den „grofsen Johannes“ eine Propaganda entfaltet, die ihm die Kunstgeschichte nicht hoch genug anrechnen kann.

Aber die Hauptarbeit für die künstlerische Anerkennung Brahms' war bereits geschehen; die hat Joseph Joachim verrichtet!

Der Ruhm des Joachimschen Quartetts ist selbstverständlich nicht auf das Weichbild der Stadt Berlin beschränkt geblieben. In der gesamten musikalischen Welt steht es in dem unbestrittenen Ansehen, dafs seine Darbietungen den Höhepunkt dessen bezeichnen, was in der vollendeten Wiedergabe der Kammermusik überhaupt geleistet werden kann.

Erklärlicherweise treten an die Künstlervereinigung eine Menge von Anerbietungen heran, sich auch an anderen Orten bewundern zu lassen. Da aber die vier Künstler ihre Lehrthätigkeit an der Hochschule nicht so ohne weiteres auf längere Zeiträume hinaus unterbrechen können, so folgen sie Einladungen nach aufserhalb nur in beschränkter Weise. Wiederholte Aufforderungen, auch in Amerika zu konzertieren, mufsten trotz der glänzendsten Bedingungen aus demselben Grunde abgelehnt werden. Immerhin haben sie in acht- bis vierzehntägigen Ausflügen zu öfteren Malen Wien, Paris und London besucht und auch am Rhein, in Süddeutschland und der Schweiz die begeisterte Aufnahme gefünden, die ihre sieggewohnten Leistungen stets im Gefolge haben.

Schliefslich sei auch noch des musikalischen Handwerkzeugs gedacht, dessen sich das Joachim-Quartett in der Öffentlichkeit bedient. Seit einer Reihe von Jahren schon spielen die vier Künstler nur auf Instrumenten, die von der Hand des gröfsten Geigenbauers aller Zeiten, des Antonio Stradivari in Cremona (1644—1737), angefertigt sind. Die Viola, auf der Meister Wirth spielt, gehört zwar nicht der Genossenschaft, der kunstsinnige Besitzer derselben, Herr Robert von Mendelssohn, stellt sie aber dem Quartett bei seinem öffentlichen Auftreten stets in munificenter Weise zur Verfügung. Der Wert der vier Instrumente, die sämtlich allerersten Ranges sind und aus der Blütezeit Stradivaris stammen, repräsentiert das hübsche Sümmchen von rund einmalhunderttausend Mark!



3.

Neben seiner Lehrthätigkeit an der Hochschule, den Quartettabenden in der Singakademie und den regelmäfsigen Besuchen Englands hat Joachim auch von Berlin aus häufige Reisen nach anderen Ländern unternommen und allüberall seinen Künstlernamen zu höchstem Ansehen und allgemeiner Geltung zu bringen gewufst. In England haben ihn die Universitäten von Oxford, Cambridge und Glasgow zum Ehrendoktor ernannt; in Petersburg begleitete die kaiserliche Kapelle seinen Vortrag des Beethovenschen Konzertes stehenden Fufses; in Kopenhagen feierte man ihn nicht nur als den grofsen Künstler, sondern ehrte in ihm zugleich den Jugendfreund N. W. Gades, aus Stockholm brachte er die Geige seines ersten Lehrers mit; in Italien fand man, dafs er in der Wiedergabe der Teufelssonate von Tartini ein Engel und ein Teufel gleichzeitig wäre, und für die Franzosen blieb er nach wie vor „le grand et celèbre violiniste hongrois“, da man sich nicht eingestehen wollte, dafs es im Grunde ein deutscher Künstler sei, in dem sich alle Tugenden eines Musikers zu völliger Harmonie vereinigen.

Kurze Zeit nach seinem Eintritt in königlich preufsische Dienste konzertierte Joachim auch wieder in Wien und wurde bei seinem Auftreten mit dem gewohnten Begeisterungsjubel empfangen. In der ersten Reihe des Zuhörerraumes war es besonders ein blinder Herr, der ihn mit demonstrativem Beifall begrüfste: König Georg von Hannover, Joachims alter Gönner und huldvoller Verehrer, der nach der Katastrophe von 1866 seinen Hofhalt in Hietzing bei Wien aufgeschlagen hatte.

Der Künstler wufste wohl, dafs der unglückliche Fürst in der Nähe von Wien im selbstgewählten Exil lebte, hatte es aber vermieden, demselben seine Aufwartung zu machen, um der Auffrischung wehmütiger Erinnerungen aus dem Wege zu gehen, um so mehr, als er nun in Diensten desjenigen Staates stand, den König Georg der Vergewaltigung seiner angestammten Herrscherrechte zieh. Da der erblindete Monarch aber die Initiative zur Wiederannäherung ergriffen hatte, holte Joachim am Tage nach dem Konzert den bisher unterlassenen Besuch nach und wurde von dem König mit huldvollster Herzlichkeit aufgenommen. „Es ist mir eine rechte Beruhigung,“ meinte der Fürst, „dafs Sie in Deutschland geblieben sind und Ihren Wohnsitz so nahe meiner früheren Residenz aufgeschlagen haben. Weifs ich doch, lieber Herr Joachim, dafs ich Sie dann wieder haben kann, wenn ich in mein verlorenes Land zurückkehre. Giebt es eine gerechte Vorsehung, so wird das früher oder später der Fall sein. Dann wollen wir alles Versäumte an schöner Musik nachholen, denn so gut klingt es doch nirgends, wie in meinem Schlosse zu Hannover!“

Die Hoffnungen, welche der König im Herzen trug, haben sich bekanntlich nicht verwirklicht; er siedelte 1871 nach Gmunden über und starb 1878 in Paris.

Ein ebenso ergreifendes Wiedersehen hatte Joachim anfangs der achtziger Jahre in Budapest, wo er einige Konzerte im grofsen Redoutensaal der ungarischen Hauptstadt veranstaltete. Der Zufall wollte es, dafs er in demselben Hotel abstieg, wo Liszt wohnte, dem seine Landsleute die Ehrenpräsidentschaft der musikalischen Landesakademie übertragen hatten. Die beiden grofsen Künstler hatten sich seit Joachims Absagebrief an den Komponisten der symphonischen Dichtungen, also seit etwa 25 Jahren, nicht wieder gesehen.

Da wir wissen, dafs Joachim in jenem Schreiben den übrigen verehrungswürdigen Eigenschaften Liszts die aufrichtigste Bewunderung gezollt, Liszt sich überdies in der Angelegenheit in ritterlichster Weise, ohne persönliche Ranküne,

benommen hatte, so brauchte sich Joachim nichts zu vergeben, wenn er den ersten Schritt zur Begrüſsung des älteren Meisters unternahm.

Das Wiedersehen nach so langer Zeit und inhaltsreicher Vergangenheit war denn auch ein geradezu rührendes. Nur daſs sich Liszt Joachim gegenüber nicht mehr des vertraulichen „Du“ bediente, lieſs den Unterschied zwischen einst und jetzt leise erkennen. Nachdem die beiden Künstler sich in längerer Unterhaltung über Vergangenes und Gegenwärtiges ausgesprochen hatten, wollte sich Joachim mit dem Bemerken empfehlen, daſs er zu einer Probe müsse, in der er seine kurz vorher komponierten „Variationen für Violine und Orchester“ zu spielen habe. Darauf sagte Liszt: „Ja, die kenne ich schon, und sie haben mir ganz ausnehmend gefallen. Wenn Sie nichts dagegen einzuwenden haben, möchte ich dabei sein; denn wenn ich auch weiſs, daſs Sie meine Sachen nicht mögen, so mache ich mir um so mehr aus den Ihrigen und freue mich immer, wenn ich Gelegenheit zu näherer Bekanntschaft mit ihnen finde. Und dann, Hand aufs Herz, lieber Joachim, au fond gehören wir beide ja doch zusammen!“

Wie vornehm Liszts Gesinnung Joachim gegenüber stets geblieben ist, auch wenn letzterer nicht gegenwärtig war, davon hat Halir dem Verfasser eine schöne Probe mitgeteilt.

Während seiner Thätigkeit als groſsherzoglicher Konzertmeister in Weimar war Halir ständiges Mitglied der intimen Zusammenkünfte in der Hofgärtnerei, bei denen Liszt mit einigen ihm besonders nahestehenden Schülern der letzten Zeit Karten zu spielen pflegte. Als eines Abends das Jeu in keinen rechten Fluſs kommen wollte, rief der bekannte Pianist Fr. dem gegenüber sitzenden Halir in ärgerlichem Tone die Worte zu: „Das ist ja heute eine so verdammt langweilige Geschichte, als ob Joachim, Brahms und die Berliner Hochschule mit von der Partie wären!“ Darauf erhob sich Liszt, ging auf den Sprecher zu und sagte in vorwurfsvoll gereizter Weise: „Lieber Fr., lassen Sie sich's ein für allemal gesagt sein: solange ich

lebe, wünsche ich unter allen Umständen, dafs der Name Joachim in diesem Hause nur mit der gröfsten Hochachtung und Verehrung ausgesprochen werde!“

Aber nicht nur als Solist und Quartettspieler liefs sich Joachim aufserhalb bewundern, sondern er fand auch als Dirigent so hohe Anerkennung, dafs man eine ganze Anzahl von Musikfesten seiner Leitung anvertraut hat. Von diesen seien nur diejenigen angeführt, die zu gleicher Zeit eine musikgeschichtliche Bedeutung besitzen: die beiden Schumann-Feiern in Bonn und das Bach-Fest in Eisenach.

Von den Schumann-Feiern fand die erste vom 16. bis 18. August 1873 statt. Es gelangten nur Kompositionen des Meisters zur Aufführung, dessen Andenken die Feier galt; Joachim und Wasielewski waren die Festdirigenten; Clara Schumann, Julius Stockhausen und Ernst Rudorff befanden sich unter den Solisten. Der Reinertrag dieses Festes bildete den Grundstock für die Errichtung eines Schumann-Denkmals, das am 2. Mai 1880 auf der Grabstätte des Komponisten enthüllt wurde. Im Anschlufs an die Einweihung des Monumentes fand die zweite Feier statt, bei der wieder, bis auf eine Nummer, nur Schumannsche Werke aufgeführt wurden. Dieses eine Stück war das Violinkonzert von Brahms, das Joachim zum Vortrag brachte. In die Leitung des Festes hatten sich diesmal Brahms und Joachim geteilt.

Das Bach-Denkmal in Eisenach wurde am 28. September 1884 eingeweiht. Zu Leitern des Musikfestes, das im Anschlufs an die Enthüllungsfeier stattfand, hatte das Komitee zwischen den drei grofsen Künstlern zu wählen, die für das Denkmal die namhaftesten Beträge aufgebracht hatten: Liszt, Joachim und Bülow. Liszt lehnte die Direktion mit der Begründung ab, dafs er als katholischer Geistlicher nicht gut protestantische Kirchenmusik in der Öffentlichkeit leiten könne, Bülow aus Überlegungen privater Natur; also kam nur noch Joachim in Frage, der nun von dem Komitee mit der Leitung des Festes betraut wurde. Selbstverständlich kamen hierbei nur Bachsche Werke zur Aufführung.

Die Errichtung des Monumentes war ursprünglich für das Jahr 1885 geplant gewesen, da erst mit diesem das zweite Jahrhundert seit der Geburt des gewaltigen Meisters verstrichen war. Liszt aber hatte den Wunsch ausgesprochen, bei der Einweihung des Denkmals gegenwärtig zu sein, da es ihm fraglich schien, ob er das nächste Jahr noch erleben würde. Dies der Grund, weshalb die Enthüllung schon 1884 geschah.

Bei den Vorproben zu der musikalischen Feier dieser Begebenheit, von denen manche in Weimar gemacht wurden, ergab es sich ganz von selbst, dafs Joachim auch Liszt besuchte, der, den Gast auf der Treppe seines Hauses erwartend, diesen mit derselben Inbrunst ans Herz schlofs wie ein zärtlicher Vater, der den verloren geglaubten Sohn wiederfindet.

Bei der reichen, anstrengenden und zeitraubenden Thätigkeit, die Joachim während der dreifsig Jahre seines Aufenthaltes in Berlin entfaltet hat, scheint es erklärlich, dafs er mit schöpferischen Arbeiten nur noch selten an die Öffentlichkeit getreten ist. Zum Schaffen gehören Ruhe und Mufse, und diese sind ihm in den letzten Jahren immer weniger vergönnt gewesen. Das ist um so bedauerlicher, als die Violinlitteratur keineswegs reich genug ist, um auf die Mitarbeiterschaft und Beihülfe einer so aufsergewöhnlichen Kraft, wie die Joachims, verzichten zu können. Selbst sehr milden Beurteilern dürfte es schwer fallen, mehr als etwa drei Dutzend gröfserer Werke für Violine namhaft zu machen, die von der Art sind, dafs sie dem eisernen Bestande der Geigenlitteratur zugezählt werden müssen.

Ein solches Werk hat uns Joachim während seiner Berliner Zeit geschenkt, leider aber auch nur eines: seine „Variationen für Violine und Orchester“, die anfangs der achtziger Jahre erschienen und Sarasate als Gegendedikation des ersten Heftes seiner „spanischen Tänze“ gewidmet sind.

Wer etwa der Ansicht gehuldigt hatte, dafs der Born der Erfindung bei Joachim versiegt sei, der mufste sich in der

angenehmsten Weise enttäuscht fühlen, denn nach der geistigen Seite bezeichnen die Variationen vielleicht den Höhepunkt von Joachims gesamter schöpferischer Thätigkeit. Sie sind kein dankbares Stück im landläufigen Sinne; aber, je näher man sie kennt, um so höher lernt man sie schätzen, je öfter man sie hört, um so lieber gewinnt man sie. Und das ist entscheidend für den inneren Wert eines Kunstwerkes. Jede einzelne Variation zeigt die Erfindungsgabe und das Kombinationsvermögen des Komponisten von einer neuen und überraschenden Seite, und das ganze Stück stellt ebenso hohe Anforderungen an die geistigen Kräfte und das technische Können des Ausführenden, wie das ungarische oder das G-dur-Konzert des Meisters.

Es giebt in der gesamten Violinlitteratur nur ein Werk, welches, derselben Kunstform angehörig, die Joachimschen Variationen in geistiger Hinsicht um ein Beträchtliches überragt: Die Chaconne von Bach für Violine allein. Da aber schon die Bezeichnung „für Violine allein" einen äufserlichen Gegensatz in der ganzen Art der Behandlung gegenüber einem Stück mit Orchester erkennen läfst, die Joachimschen Variationen überdies einen weit gröfseren Reichtum an geigerischen Kombinationen aufzuweisen haben, der schon durch die Errungenschaften der modernen Technik erklärt ist, so kann füglich ein Vergleich zwischen den beiden Stücken nur einen problematischen Wert haben.

Die Hauptsache ist, dafs Joachim mit seinen Variationen die Geiger mit einem Werk bedacht hat, das auch späteren Generationen noch erzählen wird, dafs er nicht nur einer der gröfsten ausübenden Tonkünstler aller Zeiten, sondern auch einer der bedeutendsten Komponisten für sein Instrument gewesen ist.

Ein anderes Werk, das Ende der siebziger Jahre in Berlin entstanden ist, zeigt uns Joachim auf einem bisher nur ganz flüchtig von ihm berührten Gebiet: als Gesangskomponist. Seine „Scene der Marfa aus Schillers unvollendetem Drama ‚Deme-

trius‘ für Mezzo-Sopran und Orchester“ ist ein so durchaus edles und zugleich dankbares Gesangsstück, dafs es unbedenklich neben die besten Konzertarien gestellt werden darf, die in den letzten Jahrzehnten komponiert worden sind. Freilich erfordert es zu erschöpfender Wiedergabe nicht nur eine pastose Stimme von bedeutendem Umfang, sondern auch grofse musikalische Sicherheit im Gestalten und die höchste Ausdrucksfähigkeit in der Richtung des leidenschaftlich Pathetischen.

In seiner Frau, für die er ja die „Marfa-Scene“ geschrieben hat, fand er alle diese Vorbedingungen in so hohem Mafse erfüllt, dafs das Stück überall, wo sie es sang, zu eindringlichster Wirkung gelangte. Unsere Konzertsängerinnen sollten es sich deshalb angelegen sein lassen, ein so bedeutendes Werk nicht der Vergessenheit preiszugeben, da es den Musiker ebenso fesselt, wie es das Publikum erwärmen mufs. Um die reichen Schönheiten des Stückes zur völligen Geltung zu bringen, ist die Ausführung mit Orchester unerläfslich, da der Klavierauszug das glänzende Kolorit der Instrumentierung nur notdürftig andeutet.

Joachim wohnte mit seiner Familie während der ersten Zeit seines Berliner Aufenthaltes in der Eichen-Allee (jetzt „In den Zelten“), siedelte aber anfangs der siebziger Jahre in sein eigenes Haus, Beethoven-Strafse 3, über. Die Bezeichnung „Beethoven-Strafse“ für die kleine, von den Zelten abzweigende Gasse konnte Joachim nur mit grofser Mühe durchsetzen, da die Nachkommen Meyerbeers, der ja in einem der in der Nähe befindlichen Häuser geboren wurde, wünschten, dafs sie den Namen dieses Komponisten trüge. Joachim wieder bestand auf seinem Vorschlag mit dem Hinweis, dafs die hundertste Wiederkehr des Geburtstages von Beethoven die geeignetste Veranlassung wäre, die Erinnerung an diesen erhabenen Genius durch die Widmung einer Strafse auch in der Hauptstadt des neugegründeten Deutschen Reiches lebendig zu erhalten. Kaiser Wilhelm, dem die Streitfrage unterbreitet wurde, entschied, dafs

das Gäfschen eigentlich „Joachim-Strafse“ heifsen müfste. Da aber in Berlin schon eine Strafse dieses Namens vorhanden sei, so wolle er, dafs die Benennung derselben nach dem Meister geschähe, in dessen Interpretation Joachim das Höchste leiste, also „Beethoven-Strafse“ getauft werde

Die Familie Joachims erweiterte sich durch die Geburt dreier Kinder auf sechs Nachkommen, die seinen Namen tragen. Am 25. Februar 1869 erblickte seine zweite Tochter, Josepha, das Licht der Welt, am 7. Mai 1877 der dritte Sohn, Paul, und die jüngste Tochter, Elisabeth, ist am 26. Juni 1881 zu Salzburg geboren.

Das bis dahin so glückliche Eheleben zwischen Joachim und seiner Gemahlin erfuhr um die Wende der achtziger Jahre eine solche Trübung, dafs sich die beiden grofsen Künstler 1882 voneinander scheiden liefsen und seither ihre eigenen, getrennten Wege wandeln.

Von den Söhnen Joachims hat der älteste, Johannes, die Gelehrtenlaufbahn eingeschlagen, der zweite, Hermann, die militärische Carriere, und Paul, der jüngste, studiert Naturwissenschaften. Joachims älteste Tochter, Marie, ist Sängerin geworden und hat als solche die Bühne zum Schauplatz ihres Wirkens erwählt. Im Besitze einer geradezu phänomenalen Stimme und unterstützt von ganz eminenten dramatischen Fähigkeiten, leistet sie speciell in leidenschaftlichen und heldenhaften Frauenrollen so Bedeutendes, dafs ihr ohne Frage eine glänzende Zukunft beschieden ist. Ihre Wiedergabe der „Oceanarie“ aus Webers „Oberon“ gelegentlich eines vor etwa fünf Jahren stattgehabten Konzertes der vorzüglichen Geigerin Betty Schwabe in der Singakademie war eine künstlerische Darbietung so hohen Ranges, dafs der Verfasser keine dramatische Sängerin der Gegenwart zu nennen wüfste, die ihr in dieser Rolle ebenbürtig wäre.

Fräulein Marie Joachim debütierte im Frühjahre 1889 am Theater zu Elberfeld als Elisabeth in Wagners „Tannhäuser“ und blieb vier Jahre in ihrem dortigen Engagement. Hierauf

gehörte sie zwei Jahre der Bühne zu Dessau und ein Jahr dem Weimarschen Hoftheater an; gegenwärtig wirkt sie am Hoftheater zu Kassel. Dafs sie nicht längst schon Mitglied einer Bühne ersten Ranges ist, erinnert einigermafsen an die Schicksale ihrer grofsen Mutter am Kärnthnerthor-Theater in Wien und vermehrt die unbegreiflichen Seltsamkeiten, an denen unser Theaterleben ohnehin schon so reich ist.

Joachims zweite Tochter, Josepha, war eine Zeitlang an verschiedenen Theatern als Schauspielerin erfolgreich thätig, hat es aber vorgezogen, der Bühne zu entsagen und als die Gattin eines Gelehrten dessen Heim als fürsorgende Hausfrau zu einem traulichen zu gestalten. Elisabeth, die jüngste Tochter des Meisters, ist bei ihrer grofsen Jugend noch ein unbeschriebenes Blatt, und dem Griffel der Zeit bleibt es vorbehalten, darauf noch Schönes und Freundliches zu verzeichnen.

Frau Amalie Joachim hat sich nach der Trennung von ihrem Gatten wieder mit ganzer Seele dem Künstlerberuf hingegeben und von verschiedenen Stationen aus weite Konzertreisen unternommen, die sie zwischen ihren längeren Aufenthaltsorten Elberfeld und München auch nach Amerika geführt haben. Überall hat sie sich mit ihrer vornehmen, durchgeistigten Vortragskunst den Ehrennamen zu erringen und zu erhalten gewufst, die erste deutsche Liedersängerin der Gegenwart und eine der gröfsten Gesangsmeisterinnen aller Zeiten zu sein. Seit einer Reihe von Jahren hat sie ihren ständigen Wohnsitz wieder in Berlin aufgeschlagen und entfaltet neben ihrem fortgesetzten Wirken in der Öffentlichkeit auch eine ungemein erspriefsliche Thätigkeit als Gesanglehrerin.

Nachdem Joachim sein Haus in der Beethovenstrafse veräufsert hatte, bewohnte er eine Zeitlang die erste Etage des Hauses Friedrich Wilhelmstrafse 5 und siedelte dann nach der Bendlerstrafse 17 über, allwo sich sein Heim auch gegenwärtig noch befindet.

Der Winter von 1888 auf 89 war für Joachim eigentlich nichts anderes, als eine fortlaufende Serie von Ehrungen und Auszeichnungen, die ihm in einer Fülle und mit solcher Begeisterung entgegengetragen wurden, wie kaum einem zweiten Künstler je zuvor. Am 17. März 1889 waren nämlich fünfzig Jahre seit seinem ersten öffentlichen Auftreten in Pest verflossen; er konnte also an jenem Tage das Fest der goldenen Hochzeit mit seiner Kunst begehen. Gehört ein solches Jubiläum schon an und für sich zu den seltenen Ereignissen, so war es im vorliegenden Falle um so denkwürdiger, als es einem Künstler von der Bedeutung und Rangstellung Joachims galt. Sonst pflegen fünfzigjährige Jubiläen einen etwas wehmütigen Beigeschmack zu haben, da der Gefeierte, wenn er auf ein so inhaltsreiches Künstlerleben zurückblicken darf, wie Joachim, in der Regel von der Zukunft wenig mehr zu erhoffen hat. Von alledem war bei dieser Jubelfeier nichts zu spüren: Joachim hat sie nicht nur in vollster körperlicher Rüstigkeit und unangetasteter geistiger Frische über sich ergehen lassen, sondern bei allen Teilnehmern die hoffnungsreiche Erwartung wach gerufen, dafs er noch eine lange Reihe von Jahren seinen edlen Beruf in ungeschwächter Kraft ausüben werde zum Heil für die Kunst und zur freudigen Genugthuung seiner Freunde und Verehrer.

Das Charakteristische bei diesem Jubiläum war der Umstand, dafs es nicht ein für allemal an einem bestimmten Tag und Ort gefeiert, sondern während mehrerer Monate überall da festlich begangen wurde, wo sich der Jubilar im Laufe jenes Winters aufhielt oder hören liefs; naturgemäfs am imposantesten in Berlin, und der Bedeutung entsprechend, die er für das Musikleben dieser Stadt gewonnen hat. Der Festtag fiel für die Berliner Verehrer des Meisters auf den 1. März 1889; den eigentlichen Jubeltag, den 17. März, beging er in England, wohin ihn seine kontraktlichen Verpflichtungen berufen hatten.

Es kann nicht in der Absicht des Verfassers liegen, all

die Ehrungen einzeln anzuführen, die Joachim bei diesem Anlafs zu teil wurden; vielmehr beschränkt er sich darauf, aus der Fülle der Ovationen nur die bedeutsamsten Momente herauszugreifen.

Das Hauptinteresse konzentrierte sich begreiflicherweise auf die Feier in der Hochschule, die in einem Festkonzert ihren künstlerischen Ausdruck fand. Der Chor und das Orchester, durch frühere Schüler und andere hervorragende Künstler wesentlich verstärkt, leiteten die Feier mit einer Bachschen Kantate ein, welche Bargiel dirigierte. Hierauf trat Spitta auf das Podium und betonte in warmen Worten die Beziehungen des Jubilars zur Hochschule als Gründer, Direktor, Lehrer und Kollege. Über Joachim als Künstler glaubte der Redner sich um so kürzer fassen zu dürfen, als seine Verdienste bereits in die Musikgeschichte eingetragen seien. Auf diese Ansprache erfolgte die Übergabe der von Donndorf ausgeführten Büste des Jubilars, welche hauptsächlich Künstlerkreisen angehörige Verehrer desselben als Festgabe gestiftet hatten. Mit herzlichen, von tiefer innerer Erregung durchzuckten Worten dankte der Gefeierte dem Redner „für die warme Anerkennung aus so kompetentem Munde, dafs seine Arbeit und sein Streben nicht vergeblich gewesen seien", und zugleich allen anderen, die ihm an diesem Tage so vielfache Beweise liebevollen Anteils und treuer Freundschaft bekundet hatten.

Und nun begann unter Rudorffs Leitung das eigentliche Festkonzert. Es kamen nur Kompositionen von Joachim dabei zur Ausführung: Die Ouverturen zu Hamlet und zu Heinrich IV. und das Violinkonzert in ungarischer Weise. Da Rudorff dem stattlichen Orchester die beiden erstgenannten Stücke mit der liebevollsten Sorgfalt einstudiert hatte, so erfuhren sie selbstverständlich eine überaus glänzende Wiedergabe.

Die dadurch in die Wege geleitete festliche Stimmung der Zuhörer steigerte sich nach dem Vortrag des ungarischen Konzerts bis zu jubelnder Begeisterung. Drei hervorragende Schüler Joachims hatten sich in die Wiedergabe desselben ge-

teilt: den ersten Satz spielte Hugo Olk, den zweiten Johann Kruse, den letzten Henri Petri. Den Beifall, mit dem die drei Künstler überschüttet wurden, wufsten diese in zartsinniger Weise auf den Jubilar abzulenken, der ja das Werk geschaffen und sie in die Wiedergabe desselben eingeweiht hatte. Immer und immer wieder mufste er auf das Podium treten, den Solisten die Hand drücken, dem Orchester warme Worte der Anerkennung zurufen und sich vor dem enthusiasmierten Publikum verbeugen.

Als die Ovationen kein Ende nehmen wollten, nahm Joachim Olk die Geige aus der Hand, zum Zeichen, dafs er selber etwas vortragen wolle, um seinem Dank Ausdruck zu geben. Mit den Worten: „Kehren wir zu Bach zurück!“ setzte er die Geige ans Kinn und spielte die Bachsche Chaconne in solcher Vollendung, wie man sie von ihm kaum jemals in früheren Jahren vernommen hatte. Nach der atemlosen Stille, die während seines Vortrages geherrscht hatte, brach nun ein Beifallsgetose aus, das sich schlechterdings nicht beschreiben läfst. Wildfremde Leute im Publikum schüttelten einander die Hände und beglückwünschten sich gegenseitig, dafs sie Zeugen einer Begebenheit waren, bei der ein unvergleichlicher Künstler den Beweis erbracht hatte, dafs man ein halbes Jahrhundert seinem edlen Beruf dienen und dabei doch jung wie ein Dreifsigjähriger bleiben könne!

Ein solennes Bankett mit allen erdenklichen Beigaben vereinigte nach dem Konzert mehrere Hunderte von Joachims persönlichen Freunden, Verehrern und Schülern bis zur frühen Morgenstunde in den Räumen der „Gesellschaft der Freunde“.

Natürlich hatten es sich die Schüler des Meisters nicht nehmen lassen, demselben auf der Fahrt von der Hochschule zum Bankettbause die Pferde vor dem Wagen auszuspannen. Im Taumel der Begeisterung zogen und stiefsen sie nun das den lenkenden Kutscher entbehrende Gefährt in so rasendem Lauf über die Potsdamerbrücke, dafs beim Anprall an das Geländer die Deichsel des Wagens brach. Der Verfasser bildet

sich ein, dafs nur durch sein energisches Dazwischentreten eine Katastrophe verhindert wurde: der Sturz des verschlossenen Wagens in den Kanal!

Ein sprechender Beweis für die warmen Sympathien, deren sich Joachim in weiteren Kreisen der gebildeten Gesellschaft Berlins erfreut, war die Ehrengabe, die ihm zu seiner fünfzigjährigen Jubelfeier in Gestalt eines Kapitals von einmalhunderttausend Mark überreicht wurde. Von diesem Betrage waren 80 000 Mark für ihn persönlich bestimmt, der Rest seiner Verfügung zu wohlthätigen Zwecken im Interesse der Kunst anheimgestellt. Diese 20 000 Mark bilden nun den Grundstock der „Joseph Joachim-Stiftung“, aus deren Zinsen alljährlich Preise in Gestalt von Streichinstrumenten an talentvolle, aber unbemittelte Musikstudierende auf Joachims Vorschlag zur Verteilung gelangen.

Von den vielen Adressen, welche künstlerische und wissenschaftliche Korporationen an den Jubilar gerichtet hatten, war wohl die des „Verein Beethovenhaus in Bonn“ die bedeutsamste und ehrenvollste.

Zwölf kunstsinnige Bonner Bürger hatten zu Anfang des Jahres 1889 den Entschlufs gefafst, das Geburtshaus Beethovens zu erwerben, um es „in den Zustand zur Jugendzeit Beethovens zurück zu versetzen und es auszustatten mit allem, was er selbst geschaffen, was ihm zu Ehren hervorgebracht wurde, also zu einem wirklichen Beethoven-Museum einzurichten, das in jedem Besucher weihevolle Stimmungen, edle Gefühle erwecken und das Andenken an den erhabenen Meister beleben und wach erhalten soll“ [1]).

An dem Tage seiner goldenen Jubelfeier in Berlin wurde Joachim, „dem berufensten Künder Beethovenscher Kunst“, die Übernahme der Ehrenpräsidentschaft dieses pietätvollen Unternehmens angetragen, welches daraufhin auf seinen Vorschlag

[1]) Bericht des „Verein Beethovenhaus in Bonn“.

den Namen „Verein Beethovenhaus in Bonn“ annahm und alsbald mit einem Aufruf an die Öffentlichkeit trat.

Um die nötigen Mittel zur Verwirklichung des schönen Gedankens zu beschaffen, veranstaltete der Verein bis jetzt drei Beethoven-Feiern in Form von Kammermusikfesten, bei denen eine grofse Anzahl hervorragender Tonkünstler in uneigennützigster Weise mitwirkten, so dafs der volle Ertrag dieser Aufführungen den idealen Zwecken des Unternehmens zu gute kam.

Die erste vom Verein veranstaltete Feier fand in den Tagen vom 11. bis 15. Mai 1890 statt, die zweite vom 10. bis 14. Mai 1893 und die letzte vom 23. bis 27. Mai 1897. Bei den ersten zwei Kammermusikfesten kamen ausschliefslich Beethovensche Kompositionen zur Aufführung, beim dritten nur Werke von Beethoven und Brahms, der am 3. April 1897 aus dem Leben geschieden war. Da man noch unter dem frischen Eindruck dieses betrübenden Ereignisses stand, so ergab sich die Veranlassung von selbst, dem gröfsten Meister seit Beethoven eine würdige Trauerfeier durch Vorführen seiner bedeutendsten Werke auf dem Gebiete der Kammermusik zu veranstalten.

Joachim beteiligte sich mit seinen Quartettgenossen de Ahna, Wirth und Hausmann beim ersten Beethoven-Fest an der Ausführung folgender Werke: C-dur-Quintett, Op. 29 (2. Bratsche: G. Jensen), und Quartette in Cis-moll, Op. 131; F-dur, Op. 59; F-moll, Op. 95; B-dur, Op. 130; mit Karl Reinecke und Alfred Piatti spielte er überdies noch das Klaviertrio in Es-dur, Op. 70.

Den fünf Konzerten der zweiten Feier „Zur Weihe des Beethoven-Hauses“ ging am Morgen des 10. Mai eine überaus feierliche Ceremonie voraus, indem das Joachimsche Quartett (diesmal mit Kruse als zweitem Geiger) in dem Raum, in welchem der hehre Genius das Licht der Welt erblickt hatte, die Cavatine aus dem Quartett Op. 130 und das Adagio aus dem Harfenquartett, Op. 74, auf Beethovens Streichinstrumenten vortrug. Im übrigen war Joachims und seiner Genossen Beteiligung an



Joseph Joachim

als Senator der Kgl. Akademie der Künste.

Nach einer Photographie des Herrn Hofphotographen E. Bieber.

Lichtdruck von Albert Frisch, Berlin W.

der Ausführung des diesmaligen Programmes ebenso umfangreich, wie im Jahre 1890.

Auf dem letzten Kammermusikfest bestanden die Darbietungen des Joachim-Quartetts in folgenden Werken von Brahms: Quartett A-moll, Op. 51; Klarinettenquintett, Op. 115 (mit Mühlfeld); Sextett B-dur, Op. 18 (mit Koning als zweitem Bratschisten und Grützmacher am zweiten Cellopult); zudem spielte Joachim mit Borwick und Hoyer noch das Es-dur-Trio, Op. 40, für Klavier, Violine und Horn. Von Beethoven trug er die Quartette in Es-dur, Op. 127, F-dur, Op. 135, und Cis-moll, Op. 131, vor.

Schliefslich sei noch erwähnt, dafs Joachims Wohnung zu seiner fünfzigjährigen Jubelfeier durch die Fülle von Gaben, welche Privatkreise dem Gefeierten verehrt hatten, in ein kleines Museum verwandelt wurde. Eine grofse Anzahl von Diplomen und Huldigungsadressen, Zeichnungen und Gemälden berühmter zeitgenössischer Maler, wertvollen Autographen und Manuskripten, sowie kunstgewerblichen Gegenständen halten in dem Meister die Erinnerung an diesen seinen Ehrentag lebendig. Ein besonders sinniges Geschenk widmeten eine Anzahl edler Frauen aus der Berliner Gesellschaft, die ein riesiges Tafeltuch mit sinnreichen Sprüchen und Zeichnungen eigenhändig bestickt hatten; die langjährigen Abonnenten seiner Quartettabende in der Singakademie stifteten kunstvoll ausgeführte Notenpulte für seinen Hausgebrauch und die Verehrer in England eine prachtvolle Stradivari-Geige aus der Glanzzeit des berühmten Geigenmachers.

Der frohe Ausblick und die zuversichtliche Hoffnung, dafs Joachim nach seiner goldenen Jubelfeier noch lange seines edlen Priesteramtes im Dienste der Kunst walten werde, haben sich in der erfreulichsten Weise verwirklicht: wir stehen im Begriffe, sein s e c h z i g j ä h r i g e s Künstlerjubiläum festlich zu begehen!



VII.

Rückblick und Schlufs.





1.

Will man sich die Bedeutung klar machen, welche Joachim für das Musikleben der Gegenwart gewonnen hat, und die Ausnahmestellung verstehen, die er unter seinen Zeit- und Kunstgenossen einnimmt, so ist es vor allem nötig, sich den Stand der ausübenden Tonkunst zu der Zeit zu vergegenwärtigen, als er in die Öffentlichkeit trat und seine künstlerische Potenz in die Wagschale warf. Die beiden Virtuosen, welche in diesem Jahrhundert das gröfste Aufsehen in der Welt gemacht haben, Paganini und Liszt, bieten den besten Ausgangspunkt zu dieser Umschau. Der erstere, mit seiner sagenumsponnenen Persönlichkeit und dem mystischen Zauber seines Spiels, ist so recht die Verkörperung des Virtuosentums par excellence. Doch verkennt man seine künstlerische Bedeutung vollständig, wenn man sie an der charlatanhaften Art seines Wirkens in der Öffentlichkeit oder an den Kompositionen messen wollte, die er für den Konzertgebrauch geschrieben hat. Dafs Paganini nicht nur ein Hexenmeister war, der die technische Seite des Violinspiels bis zur äufsersten Grenze der Leistungsfähigkeit gesteigert hat, sondern auch ein tüchtiger und geistvoller Musiker, das bezeugen seine als Op. 1 erschienenen Capricen. Sie haben einer ganzen Anzahl von hervorragenden Komponisten zum Gegenstand von Bearbeitungen und Transskriptionen gedient, wie Brahms zum Vorwand eines seiner gewaltigsten Klavierstücke, der Paganini-Variationen.

Diese Erscheinung ist in der Violinlitteratur nicht vereinzelt. Auch noch zwei andere glänzende Geigenvirtuosen sind in ihren Konzertkompositionen mehr oder weniger Sklaven des oberflächlichen Geschmacks ihrer Zeit gewesen, haben uns aber Werke pädagogischer Richtung hinterlassen, die von ihrem musikalischen Wesen und echtem Künstlertum eine ungemein günstige Vorstellung geben: Ch. de Bériot mit seiner „Ecole transcendante“ und H. W. Ernst mit seinen „Freunden und Kunstbrüdern gewidmeten mehrstimmigen Studien“, von denen die dritte Joachim zugeeignet ist.

Paganini hat mit seinen Zauberkünsten aber nicht nur das grofse Publikum bis zur Ekstase begeistert, sondern auch auf ernsthafte Musiker einen tiefgehenden Eindruck gemacht, wie z. B. auf den Heidelberger Studenten Robert Schumann. Der Ansicht Spohrs über seinen sieggekrönten Zeitgenossen darf man kein allzu grofses Gewicht beimessen, da er sich zu eng in seine Eigenart eingesponnen hatte, um über neue und fremdartige Erscheinungen unbefangen urteilen zu können. So ist er wohl für den Beethoven der ersten Periode mit grofser Wärme eingetreten, aber schon für die Rasoumoffsky-Quartette und die C-moll-Symphonie dieses Gewaltigen hatte er kein Verständnis mehr; von den letzten Quartetten und der neunten Symphonie gar nicht zu reden. Bezeichnend ist die Äufserung, die er Joachim gegenüber that, als dieser ihm einmal das Beethovensche Konzert in Hannover vorgespielt hatte: „So, lieber Herr Joachim, das war ja alles ganz hübsch; aber nun möchte ich mal ein ordentliches Violinstück von Ihnen hören!“

War nun Paganini die sensationellste aller Virtuosenerscheinungen, so war Liszt die gewaltigste und universellste. Während der Geiger in der Öffentlichkeit nur solche Sachen spielte, in denen er seine violinistischen Qualitäten zu blendender Wirkung bringen konnte, zierten die Programme des Klavierheros auch die Namen der Klassiker, von deren Werken er manche zum erstenmal öffentlich spielte oder vom Staube der Vergangenheit befreit hat. Freilich erschienen sie meist in

sehr fragwürdiger Umgebung, denn Liszt hatte sich während seiner Virtuosenlaufbahn daran gewöhnt, den Eindruck seiner Vorträge an dem Beifall zu messen, der ihnen zu Teil wurde. So konnte er der Versuchung nicht widerstehen, alten Meisterwerken ein modernes Mäntelchen umzuhängen, Passagen, die der Komponist in schlichten Tonfolgen gesetzt hatte, in Oktaven oder Terzen zu spielen, einfache Triller in Sexten auszuführen u. dergl., nur um eine gröfsere Wirkung damit zu erzielen. Wie der Virtuose Liszt den pietätvollen Musiker in ihm manchmal zu Boden schlug, davon ist schon im Kapitel „Weimar“ die Rede gewesen. Das Verdienst, den grofsen Meistern die ihnen zukommende Stellung in den Programmen ausübender Tonkünstler verschafft und ihre Werke in unangetasteter Ursprünglichkeit wiedergegeben zu haben, gebührt Felix Mendelssohn, Clara Schumann und Joseph Joachim.

Von der Natur mit ganz aufsergewöhnlichen geigerischen Anlagen ausgestattet, hatte sich Joachim bei Joseph Böhm in den Vollbesitz eines allen Schwierigkeiten gewachsenen technischen Könnens gesetzt und dazu im Hause seines Wiener Lehrers die vertraute Bekanntschaft mit dem Quartettspiel gemacht. Unter der fürsorgenden Obhut Mendelssohns gelangten in Leipzig hauptsächlich die musikalischen Fähigkeiten des Knaben zu rascher Entwicklung. Das hohe Streben, das ihn erfüllte, und der sittliche Ernst, mit dem er sich den geistigen Idealen seiner Kunst zuwandte, zeitigten nun jene merkwürdige Frühreife, die Mendelssohn in seinem Briefe an Witgensteins in so ergreifender Weise geschildert hat.

Mit welcher Macht die Lehren des edlen Meisters auf den empfänglichen Sinn des Knaben eingewirkt hatten, und wie lebendig in ihm die Erinnerung an sein leuchtendes Vorbild geblieben war, als es längst nicht mehr unter den Lebenden weilte, davon geben die nachstehenden Bruchstücke von Briefen Joachims an seinen Bruder Heinrich in London beredtes Zeugnis.

„Leipzig, 30. Juli 1848.

..... Doch, einen Freund fand ich nicht, der nicht wiederkehren wird, der mir sonst Leipzig zum Paradies gemacht hat. Er ist weg[1]). Weg über Wunsch und Furcht, gehört nicht mehr den betrüglich wankenden Planeten. O, ihm ist wohl, wohler als uns allen, die wir ihn nun entbehren müssen! Doch wir sollen sehen, dafs wir in seinem Geiste weiter arbeiten, und wollen nicht ruhen und nicht aufhören, zu streben, auf dafs wir dem erhabenen Ideale immer näher rücken, damit wir einst mit gutem Gewissen vor unsern Meister treten können. Wenigstens ich will nicht ruhen in dem Streben, nach seinem Geiste meine Kunst auszuüben und zu fördern, ihm so auch jetzt noch nahe zu stehen."

„Leipzig, Frühjahr 1849 [?].

..... Es fehlt mir wieder an einem: an hinlänglichen Kompositionen[2]). Verdamme mich nicht; glaube es mir, lieber Heinrich, ich kann mich nicht anklagen; es mangelte mir wahrlich auch an dem besten Willen nicht, ja, ich kann sogar sagen, dafs ich keineswegs den Winter über unthätig war. Doch es scheint ein eigenes Unwetter darüber zu schweben, welches meine Seele sehr drückt. Ein Konzertstück, das ich für England schrieb, ist mifslungen und nicht für öffentliches Spiel brauchbar, obwohl ich mir die gröfste Mühe damit gegeben habe. Auch das hat mich entmutigt. Es ist fast, als ob ich dazu verdammt wäre, in der Musik nichts zu leisten .... Und ich meine es doch so gut mit der Kunst; sie ist mein Heiligtum, ich könnte mein Leben mit Freude für sie hinopfern; aber trotzdem leiste ich nichts in ihr — fast gar nichts; — als ob ein tragisches Fatum, gegen das ich nicht ankämpfen kann, darüber schwebte! Wird es über mein ganzes Leben verhängend hangen? — Doch nein — ich will, ich kann es mir nicht denken.

---

[1]) Mendelssohn.

[2]) Für eine beabsichtigte Konzertreise nach England.

Wenigstens ankämpfen will ich gegen dieses Fatum mit aller Macht. „Audaces fortuna juvat“ soll mein Wahlspruch werden, und vielleicht oder vielmehr gewifs werde ich es doch noch besiegen. Ich möchte so gerne was Grofses in der Kunst leisten!“

„Leipzig, Frühjahr 1849 [?].

.... Als ich vorgestern an Dich schreiben wollte, kam Gade zu mir mit der Bitte, im nächsten hiesigen Konzert zweimal zu spielen. Nun wollte ich nicht gerne schon bekannte Sachen spielen, und solches Zeug wie Vieuxtemps, Bériot, Ernst, David u. s. w. (entre nous) kann ich nicht mehr spielen ohne Widerwillen. Wir brachten daher lange Zeit damit zu und suchten unter allen Musikalien und bei allen Musikalienhändlern herum, ob wir was finden könnten, was man mit Lust spielt: Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr. Endlich entschlofs ich mich zu einer Romanze von Beethoven und einem Concertino von Spohr. Ich kannte beide noch nicht und wollte sie gerne auswendig und hübsch bis zum nächsten Donnerstag einstudieren. Nun dachte ich, Ruhe zu haben und Dir heute schreiben zu können. Aber so gegen zwei kommt David zu mir und sagt, dafs ich ihm aus einer grofsen Verlegenheit helfen müfste und ihm eine grofse Freundschaft erweisen könnte. Er hätte versprochen gehabt, am Mittwoch in Bremen zu spielen, und ist nun abgehalten durch ein triftiges Hindernis, sein Wort zu halten. Ich könnte ihm und den Bremern einen grofsen Dienst erweisen, wenn ich dahin reiste und statt ihm spielte. Nun war ich schon längst aufgefordert worden von der dortigen Konzertdirektion, in einem von ihren Konzerten (die sehr schön und respektiert sind) zu spielen, und will David den Gefallen erweisen und seine Stelle dort (so weit als möglich) vertreten. Einer mufs dem andern, wenn er kann, aus der Klemme helfen, denke ich. David spielt am Donnerstag hier für mich und ich am Mittwoch für ihn in Bremen.“

„Leipzig, 3. März 1849.

.... Um nun auf die Quartette zu kommen, so glaube ich nicht, dafs es damit geht; denn als ich Dir schrieb, dachte ich gar nicht an die Beethoven-Society, und Du sagst sehr richtig, dafs ich mit dieser Society in Opposition treten müfste. Dazu habe ich nun nicht im geringsten Lust. Vor allen Dingen ist die Beethoven-Society ein Institut, welches man im Gegenteil eher mit aller zu Gebot stehenden Kraft unterstützen sollte, und für das ich vielmehr, wenn es nötig wäre, Opfer zu bringen im stande wäre. Es ist die einzige Gesellschaft in London von wirklich musikalischer Bedeutung und Gesinnung, wo die Musik rein und mit wahrer Liebe, um ihrer selbst, nicht um des leidigen Geldes willen, betrieben wird. Es liegt mir auch sehr viel daran, wieder zur Gesellschaft zu gehören, und Du würdest mir einen grofsen Gefallen thun, lieber Bruder, wenn Du es Rousselot oder Hill durch ein paar Zeilen wissen liefsest, dafs ich komme. Ich wünsche sehr, wieder da zu spielen, denn es war immer der einzige Ort, an dem ich mit wirklicher Lust und Liebe Musik machte.

Was die Mendelssohnschen Sachen anlangt, so habe ich nichts darüber gehört, ob und wann sie publiziert werden, doch hoffentlich recht bald. Ich würde sie dann mit besonderer Vorliebe auch in London spielen und namentlich das Quartett, welches ein grofses Lieblingsstück von mir ist wegen seiner düsteren Stimmung, aber wenig dazu geeignet sein dürfte, vor einer gröfseren (englischen) Versammlung Eindruck zu machen. Keinesfalls jedoch würde ich darum bitten, dafs mir die Kompositionen als Manuskript mitgegeben würden. Erstens würde ich nicht gerne die Verantwortlichkeit auf mich nehmen: ein Mendelssohnsches Manuskript ist ein Heiligtum, und man kann nicht wissen, was geschehen möchte. Zweitens: würde, wenn die Mendelssohnschen Manuskript-Quartette in meinen Quartett-Partys die Attraktion bilden sollten, ich nicht, sondern eben Mendelssohn das Konzert

geben, von dem ich das Geld nehmen sollte; und dies wäre ein sehr drückendes Gefühl, dem ich gewifs nie untergehen möchte. Drittens: sieht mir das Ganze eben zu sehr wie eine Spekulation aus, die man nie mit der Kunst, ich aber am wenigsten mit den Kompositionen des grofsen Toten machen sollte .....“

„Leipzig, 28. März 1849.

.... Du hast Deinen vorigen Brief selbst als einen Geschäftsbrief bezeichnet; lasse mich den Versuch machen, kaufmännisch zu antworten! Vor allem also gehe ich mit Freude auf Euer Wohlgeboren Vorschlag ein, mit H. Ernst & Co. in Geschäftsverbindung zu treten. Auch ich hatte bei Ernsts Hiersein die Idee, dafs es hübsch wäre, mit ihm etwas Derartiges auszuführen, und mein einziges Bedenken war, als ungefeierter Kunstjünger einem old established house und einem in der Weise gefeierten Virtuosen, wie Ernst es ist, einen derartigen Antrag zu stellen, da es doch sehr zweifelhaft ist, ob es ihm angenehm sein könne und ob es ihn nicht in Verlegenheit setzen würde, mir eine abschlägige Antwort zu geben. Doch, da auch Du und Onkel Bernhard und noch andere die Idee gehabt haben, so mufs sie nicht so schlecht sein, und es wäre schade, wenn sie unausgeführt bliebe. Ich ermächtige daher Euer Wohlgeboren, in meinem Namen das (ich mufs es doch wohl so nennen!) Geschäft einzuleiten und womöglich zu einer Konklusion zu bringen, da ich mich von Herzen freuen würde, wenn das Letztere geschähe. Es versteht sich wohl von selbst, dafs die Herren Ernst & Co. (da ihre Firma besseren Klang als Joachim & Co. hat und also auch ein gröfseres Kapital in die Kasse legt) durch einen gröfseren Anteil an der Brutto-Einnahme entschädigt würden. Doch, das mufs ich nun schon meinem Bevollmächtigten überlassen, das verstehst Du besser. Nur um eines bitte ich Euer Wohlgeboren noch, nicht die hohe Achtung aus den Augen zu lassen, die ich vor den Leistungen des Künstlers, und die Liebe und Freundschaft, die ich für

den Menschen Ernst hege. — Was übrigens Opposition anlangt, so mache ich mir gar nichts daraus, da ich im Verein mit Ernst im stande sein würde, Besseres zu leisten als selbst die Beethoven-Society, und wenn man das kann, so ist es im Interesse der Kunst sogar Pflicht, zu opponieren" [1]) ....

Wie sich nun in diesen brieflichen Mitteilungen der hohe Ernst ausspricht, mit dem Joachim seinen Künstlerberuf aufgefafst hat, so sehen wir ihn als Jüngling schon die Richtung einschlagen, in der er binnen kurzem seine einsame Höhe erreichen sollte. Während seine Genossen in der Wiedergabe glänzender, aber nichtssagender Virtuosenstücke Befriedigung fanden und der oberflächlichen Geschmacksrichtung des Publikums zu Diensten waren, wählte er zum Vortrag nur solche Werke, in denen die Kunst zu ihrem geheiligten Rechte kommt und die sich an die edlen Triebe im Menschen wenden, unbekümmert um den äufserlichen Erfolg. Wie sehr sich Joachim darüber klar war, dafs ein solches Verhalten dem Glanz eines Virtuosennamens wenig förderlich sein könne, geht aus einer Äufserung hervor, die er Liszt gegenüber in einem Briefe that, der die Mitteilung enthielt, dafs er in Leipzig sein G-moll-Konzert und die Schumannsche Phantasie spielen werde: „Du siehst, ich lege es auf Popularität beim Gewandhaus-Publikum an!"

Zwar haben Vieuxtemps und David lange vor Joachim auch schon das Konzert von Beethoven und andere klassische Werke in der Öffentlichkeit gespielt, aber sie machten es wie Liszt; auf den Vortrag eines gehaltvollen Werkes liefsen sie ihre faden, aber blendenden Phantasien über beliebte Themen

[1]) Es war der Gedanke angeregt worden, dafs Joachim mit Ernst in London ständige Quartettabende veranstalten sollte; er kam jedoch in dieser Form nicht zur Ausführung: Joachim trat der Beethoven-Society bei, wo er mit Ernst, Vieuxtemps und anderen berühmten Geigern abwechselnd die erste und zweite Violine spielte. Hill als Bratschist und Rousselot am Cellopult waren ständige Mitglieder des Quartetts.

folgen, gleichsam als ob sie das Publikum um Verzeihung bitten wollten, dafs sie es vorher mit ernster Musik behelligt hatten. Andererseits war ihnen bei der unausgesetzten Beschäftigung mit hohlem Virtuosenkram die ethische Kraft verkümmert worden, ein Kunstwerk in seiner ganzen Tiefe zu erfassen, und die Fähigkeit, es um seiner selbst willen in voller Reine darzustellen.

Die schlichte Vornehmheit und geschlossene Einheitlichkeit, mit denen nun Joachim die Konzerte von Beethoven, Mendelssohn, Spohr und Viotti, Sätze aus Bachschen Werken für Violine allein, Sonaten von Tartini, die Schumannsche Phantasie u. s. w. zum Vortrag brachte, wirkten geradezu wie eine Offenbarung und führte den Zeitgenossen bisher unbekannte Begriffe von der Aufgabe eines ausübenden Tonkünstlers zu.

Hatten sich die besten seiner Berufsgenossen im allergünstigsten Falle damit begnügt, ein Kunstwerk wie das Beethovensche Konzert in notengetreuer Korrektheit auszuführen, so drang Joachim in seinen geistigen Gehalt und förderte aus der Tiefe desselben all die hehren Schönheiten zu Tage, die so lange in unberührter Verborgenheit geschlummert hatten. Unter seinen Händen kam ein ganz neues Gebilde zum Vorschein, das, wie ein Phönix aus seiner Asche emporsteigend, den Hörern erst zum Bewufstsein brachte, welch weihevolle Stimmung ein Werk zu erregen im stande sei, wenn es mit dem Adel künstlerischer Überzeugung zu neuem Leben erweckt wird.

Das edle Pathos und die erhabene Gröfse, die Joachim in dem ersten Satz des Konzertes von Beethoven zum Ausdruck brachte, der schwungvolle Aufstieg zum Hauptthema, der üppige Schmelz seiner Tongebung in den Gesangsstellen und das kernige Mark der charakteristischen Stricharten mufsten ebenso imponieren wie das höchste Erstaunen hervorrufen über eine so unbeschränkt gebietende Gestaltungskraft. Im Larghetto bewunderte man zunächst die improvisatorisch freie Art, mit der er die Figurationen über dem herrlichen Thema in den höchsten Geigenlagen zu silberhellem Klingen brachte, und lauschte dann

in andächtigem Schauer der Melodie selbst, die in unbeschreiblicher Verklärung aus den Saiten quoll. War es bisher der hohe Ernst gewesen, der die Zuhörer in seinem Banne gehalten hatte, so bestrickte nun das Finale mit seinem frischen Wesen und der frohsinnigen Laune, die darin zum Ausdruck kamen. Der schalkhafte Humor, mit dem Joachim den letzten Satz behandelte, wurde nur in der Mitte des Stückes durch die von leiser Melancholie durchzogene Gesangsstelle in G-moll unterbrochen, die, eine der genialsten Eingebungen Beethovens, seinem berufensten Künder Gelegenheit gab, die „Wonne der Wehmut“ zu singen, wie sie nach ihm wohl niemals wieder zu Ohr und Herzen dringen wird.

Auch der Kadenzen, die Joachim zum Beethovenschen Konzert geschrieben hat, sei in kurzen Worten noch gedacht. Es giebt deren zwei vollständige Garnituren, von denen die erste schon in Jünglingsjahren entstanden ist, die zweite wesentlich später. Beide legen Zeugnis ab von dem vornehmen Geschmack des Künstlers und seiner Fähigkeit, den Stil eines Werkes in rhapsodischer Weise nachzuahmen, ohne aus dem Rahmen desselben herauszufallen. Sind die früher komponierten Kadenzen die geigerisch dankbareren, so darf man die späteren als die musikalisch reiferen und bedeutenderen bezeichnen. Freilich sind sie alle so schwer, dafs sie nur bei besonders guter Disposition des Vortragenden zu tadelloser Wiedergabe kommen. Die meisten Geiger, welche das Beethovensche Konzert spielen, benützen Joachims ältere Kadenzen.

Welch ungeheures Aufsehen Joachim bei seinem ersten Auftreten in Berlin mit dem Konzert von Beethoven gemacht hat, und wie gewaltig der Eindruck war, den er selbst auf einen so besonnenen Beurteiler wie Gumprecht ausübte, davon ist der Leser bereits unterrichtet. Über den Erfolg, den er auf dem Düsseldorfer Musikfest von 1853 damit errungen hat, sei der Bericht eines französischen Musikschriftstellers mitgeteilt, der in der „Indépendance belge“ seinem Enthusiasmus in folgender Weise Luft machte:

„Der Löwe des Festes war Joachim. Seit zehn Jahren war uns dieser Name bekannt. Mendelssohn hatte ihn in London unter seinen Schutz genommen, wo der junge Joachim Wunder that. Seitdem ist das Wunderkind ein Künstler geworden, ein sehr bedeutender Künstler. Gereift an den Ratschlägen und der Freundschaft Mendelssohns und Liszts, verwirklicht Joachim bereits das höchste Ideal, das man träumen kann. Das kolossale Konzert von Beethoven wird unter seinem magischen Bogenstrich noch gewaltiger. Die Erhabenheit des Stils, die Gröfse des Ausdrucks, die Gedankentiefe des Meisters, das alles hat Joachim verstanden, und er giebt das alles mit der Einfalt des Genies und der warmen und innigen Leidenschaft des grofsen Dichters wieder. Die Vergleiche in Sachen der Kunst taugen nichts, die Parallelen sind nicht anwendbar, denn die angewandten Mittel sind verschieden, und doch fallen einem die berühmtesten Namen ein, wenn man mit Wort und Schrift ausdrücken will, dafs Joachim der gröfste Violinist der Gegenwart ist.

Vieuxtemps — wir können der Versuchung nicht widerstehen — Vieuxtemps ist ein Virtuose, der unbestreitbar in erster Linie steht, und seinen Ruhm erhöht noch die wohlbegründete Achtung, die man seinem Talent als Komponist schenkt; aber hörte Vieuxtemps Joachim in dem Konzerte von Beethoven, wir sind gewifs, dafs er es nicht mehr spielen würde. Joachim, der die Vieuxtempsschen Konzerte nicht komponieren würde, würde in die innersten Gedanken des Autors eindringen und sie ausführen. Wir werden nichts von dem Erfolge Joachims sagen; es war französischer Wahnsinn, italienischer Fanatismus — und das in dem kalten Deutschland! Uns schwindelt noch davon. Sie werden, das ist unser heifser Wunsch, eines Tages den berühmten ungarischen Violinisten hören, Sie werden den wunderbaren Orgelklang hören, wenn er alle melodischen Gedanken Beethovens wiederholt, Sie werden eine in Oktaven niedersteigende chromatische Tonleiter hören, die die zweitausend Zuhörer aufschreien liefs, als ob

ihnen der Bogen des Künstlers das Rückenmark hinabführe. (Dieser bizarre Vergleich kann und mufs sonderbar erscheinen; ich habe ihn nicht gesucht, aber er drückt zu gut die unbeschreibliche Empfindung aus, als dafs ich ihn nicht hätte wagen sollen.) Sie werden Joachim in der ganzen Kraft und Reife des Talents hören — er ist 23 Jahre alt —, und wenn Sie jetzt über unseren Enthusiasmus vielleicht lächeln, jener Tag wird Ihnen unsere Prophezeiung ins Gedächtnis rufen, und das wird unsere einzige Rache sein!

Händel, Gluck, Beethoven, Joachim, wo werden wir euch wiederfinden? In Köln oder Aachen? Wir kommen!" —

Der rheinische Korrespondent der „Hannoverschen Morgenzeitung" schilderte den Verlauf des künstlerischen Ereignisses in derselben Weise und schlofs mit den Worten: „Selbst die grofsen Künstler, die nach Herrn Joachim auftraten, waren von seiner Kunstleistung, die den Brennpunkt des ganzen Festes bildete, so beherrscht, dafs sie nicht mehr Herr und Meister ihrer vollen Kraft waren, dafs Hiller z. B. seine Fantasie auf einmal mit einer Bewegung und einem Ausrufe unterbrach, in dem sehr klar lag: „Nach einem Beethovenschen Konzert, von Joachim vorgetragen, hört alles auf!" —

Die Konsequenzen dieser künstlerischen That ergaben sich nun ganz von selbst. Überall, wo Joachim sich in Zukunft hören liefs, wollte man ihn vor allem in seiner Wiedergabe des Beethovenschen Konzertes bewundern, und so ist es gekommen, dafs man sich seit einem halben Jahrhundert daran gewöhnt hat, seine Auffassung zum Mafsstab für die Beurteilung aller übrigen Künstler zu machen, die sich an dieses Werk heranwagen. Man hat sich darin bis zu Ungerechtigkeiten fortreifsen lassen. Denn wenn Joachim bis zur Stunde immer noch keinen Rivalen gefunden hat, der ihm in dieser Leistung auch nur nahe käme, so darf man jüngere Kräfte nicht entmutigen, die so viel künstlerische Selbständigkeit besitzen, um die Lösung der hohen Aufgabe auf eigene Faust versuchen zu dürfen. Wie es in keiner Kunst ein Werk von so hohem Range giebt, dafs

es alle anderen überflüssig machte, so steht keine Auffassung so hoch, um die übrigen ohne weiteres auszuschliefsen. Gäbe es eine solche, so wäre es um den Fortschritt in der Kunst übel bestellt. Joachim liefert das glänzendste Beispiel für diese Behauptung durch sich selbst.

In weiteren Kreisen ist nämlich die Ansicht verbreitet, als ob Joachim von Anfang an das Beethovensche Konzert immer in derselben Weise gespielt, wie er es heute noch thut, also ein für allemal die Art seiner Phrasierung, Stricharten und Fingersätze festgenagelt hätte, um nicht wieder davon abzuweichen. Ein solches Verfahren würde den Künstler zum Kunsthandwerker degradieren.

Wie mit den fortschreitenden Jahren seine künstlerische Reife immer noch zunahm, so modifizierte sich auch seine Auffassung nicht nur des Beethovenschen Konzertes, sondern überhaupt jedes Werkes, das er während seiner langen Künstlerlaufbahn auf dem Repertoire hatte; und seine Vorträge wirken hauptsächlich darum so hinreifsend, weil sie, von den Eingebungen des Augenblicks beeinflufst, niemals stereotypisch sind. Vielmehr mufs der aufmerksam Lauschende den Eindruck davontragen, dafs er auch bei der Wiedergabe eines hundertmal gespielten Stückes immer noch nachschöpferisch thätig ist und dem Kunstwerk neue Seiten abzugewinnen weifs. So kommt es, dafs Joachim in seinem Künstlertum nichts von jener sogenannten akademischen Trockenheit hat: er schüttelt beim Verlassen der Schulstube das Lehrhafte wie Staub von den Füfsen und spielt in der Öffentlichkeit so frei und ungezwungen, als ob er niemals in seinem ganzen Leben eine Geigenstunde erteilt hätte.

Diese Bemerkungen werden es erklärlich machen, weshalb Joachim niemals zu bewegen war, Ausgaben oder Bearbeitungen der von ihm gespielten Stücke zu veröffentlichen. Er wies dahin gehende Anerbietungen von Verlegern stets mit der Motivierung ab, dafs die geistige Auffassung eines Kunstwerkes doch nicht durch Schriftzeichen wiedergegeben werden könne,

und dafs solche, welche selbständig an das Studium von Meisterwerken herantreten, so viel geigerisches Können und künstlerischen Geschmack mitbringen müssen, um sich Stricharten und Fingersätze selber zurechtlegen zu können.

Seine Ausgabe des Mendelssohnschen Violinkonzerts wird von diesen Ausführungen insofern nicht berührt, als sie sich in der Hauptsache darauf beschränkt, den Urtext der Komposition wieder herzustellen, der durch die Bearbeitungen anderer Herausgeber Gefahr lief verloren zu gehen. Ein Beispiel wird das klar machen.

In fast allen Ausgaben, auch in der Davidschen, hat das Hauptthema des ersten Satzes die folgende Gestalt angenommen:

während es Mendelssohn so geschrieben hat:

Das ist doch offenbar ein ganz anderes Ding, und nicht nur ein anderes, sondern das einzig sinngemäfse und korrekte, das die Bearbeiter um der geigerischen Bequemlichkeit willen ihrer Spielweise zum Opfer gebracht haben.

In derselben Weise wie mit dem Konzert von Beethoven ist Joachim auch durch seine Interpretation Bachscher Werke für die Zeitgenossen vorbildlich geworden. Geigerisch hat er das polyphone Spiel zu einer solchen Vollendung gebracht, dafs eine Steigerung darüber hinaus nicht gut möglich scheint. Welchen Eindruck er damit auf Lipinski gemacht hat, ist schon im Kapitel „Leipzig“ erzählt worden. Weitaus bedeutungsvoller aber ist der geistige Einflufs, den er in dieser Hinsicht ausgeübt hat.

Man hatte bis zu Joachims Erscheinen der Meinung gehuldigt, Bachsche Stücke seien wegen ihres „gelehrten Habitus“ nur mit buchstabengläubiger Strenge auszuführen, da jede Modifikation des Tempos oder die Bethätigung subjektiven Empfindens gegen den geschlossenen Charakter und die starre Würde dieser Musik verstofse. Joachim, der durch Mendelssohn eines Besseren über die Bachsche Kunst belehrt worden war, zeigte nun den erstaunten Zeitgenossen, dafs unter den „starren Formen“ frisch pulsierendes Leben verborgen sei, das nur verschüttet war und deshalb nicht bemerkt und verstanden werden konnte.

Wie Grillparzer in seinem schönen Gedicht „An Clara Wieck, als sie Beethovens F-moll-Sonate spielte“, das junge Mädchen in der Meeresflut den Schlüssel zum Verständnis der Werke Beethovens finden liefs, so wurde nun Joachim „der beste Dolmetsch der Bachschen Wundermusik“, als welchen ihn Robert Schumann bezeichnet hat. Den Schlüssel dazu hat er in seiner eigenen Brust gefunden und Tausenden und Abertausenden die Schätze gezeigt, die bis dahin lebendig begraben waren.

In welcher Weise Joachim als Bachspieler auch andere grofse Tonkünstler beeinflufst hat und ihnen vorbildlich geworden ist, das wolle man in der Vorrede nachlesen, mit der H. v. Bülow seine bei Bote & Bock erschienene Ausgabe des italienischen Klavierkonzerts von Bach versehen hat.

Ein grofses Verdienst hat sich Joachim durch sein warmes Eintreten für Spohr erworben, dessen Konzerte er besonders häufig öffentlich gespielt und sie dadurch den Zeitgenossen lebendig erhalten hat. Sie waren schon Mitte der fünfziger Jahre nahe daran, aus dem Konzertsaal zu verschwinden und nur pädagogischen Zwecken in der Schulstube zu dienen, da die oberflächliche Geschmacksrichtung jener Zeit dem hohen Ernst des gröfsten Lyrikers der Geige wenig günstig war. Joachim verehrte aber in Spohr nicht nur den Altmeister des deutschen Violinspiels, sondern auch den grofsen Tonsetzer, der,

wie er im März 1855 an Albert Dietrich schrieb, „wie eine ehrwürdige Pyramide, unbaufällig und felsenfest — nicht blofs körperlich — in die Jetztzeit hineinragt.“

Wie Joachim den deutschen Meister zu neuem Leben wiedererweckt hat, so den Begründer der Paduaner Geigerschule, G. Tartini, dessen „Teufelssonate“ durch seine unvergleichliche Wiedergabe sozusagen populär geworden ist. Vom violinistischen Standpunkt bezeichnet diese Leistung Joachims wohl den Höhepunkt seines Könnens, denn sie giebt ihm gleichzeitig Gelegenheit, sich als den edelsten Sänger auf der Geige zu erweisen, wie sein kolossales technisches Vermögen ins glänzendste Licht zu setzen. Die dämonische Leidenschaft und das hinreifsende Feuer, welche er in diesem herrlichen Kunstwerk zum Ausdruck bringt, finden nur in seinem Vortrag des ungarischen Konzerts ihr Gegenstück. Die heifse Glut und üppige Sinnlichkeit, mit denen er dem Zuhörer die warmblütigen Melodien des ersten Satzes in die Seele geigt, und die tolle, aufgeregte Lustigkeit in dem Finale a la Zingarese, sie üben eine berauschende Wirkung aus, die in Worten wiederzugeben nicht gut möglich ist.

Wie in der Besprechung Joachims als Quartettspielers seine universelle Begabung für die Darstellung der verschiedenen Stilarten betont wurde, so mufs seine Fähigkeit, der nationalen Eigenart mancher Kompositionen gerecht zu werden, eine womöglich noch gröfsere Bewunderung hervorrufen. In den vaterländischen Meisterwerken bringt er den Tiefsinn germanischer Kunst zu erhabenem Ausdruck, in den Sonaten von Tartini die blühende Schönheit und dramatische Leidenschaft des alten Italieners, im A-moll-Konzert von Viotti die anmutigen Reize, welche die Kunst der französischen Klassiker zierten, und in seinem ungarischen Konzert das feurige Temperament des Magyaren, — eine Vielseitigkeit, die nur durch ganz besondere Anlagen und in Hinsicht auf die heterogenen Einflüsse, denen er von Kindheit an ausgesetzt war, erklärt werden kann.

Schliefslich sei noch zweier Eigenschaften Joachims aus-

drücklich gedacht, weil sie in ähnlicher Vollendung kaum wieder vorkommen dürften: seine Fähigkeit, vom Blatt zu spielen und seine Improvisationsgabe. Nur wer Gelegenheit hatte, ihn in der Bethätigung dieser Eigenschaften bewundern zu dürfen, kann sich einen Begriff machen von seiner unbeschränkten Herrschaft über das Griffbrett, der absoluten Dienstwilligkeit seiner Bogenführung und der Schlagfertigkeit, das Gewollte in die That umzusetzen. Sie erst geben die richtige Vorstellung davon, was es heifst, ein Meister seines Instruments zu sein; und wenn einer diesen Ehrentitel mit vollem Recht tragen darf, so ist es Joseph Joachim!



2.

Das Manuskript eines Schumannschen Werkes, das Joachim besitzt, trägt die folgende Inschrift:

„Symphonie
(D-moll)
für Orchester.
(Skizziert im Jahre 1841, neu instrumentiert im Jahre 1853.)

Als die ersten Klänge dieser Symphonie entstanden, da war Joseph Joachim noch ein kleiner Bursch; seitdem ist die Symphonie und noch mehr der Bursch gröſser gewachsen, weshalb ich sie ihm auch, wenn auch nur im stillen, widme.

Düsseldorf, den 25. Dezember 1853.

Robert Schumann."

Diese Zueignung führt uns auf die Kompositionen, welche im Hinblick auf Joachim entstanden oder ihm gewidmet sind.

Wenn man die verhältnismäſsig kurze Zeit der Intimität zwischen Schumann und Joachim in Betracht zieht, so stellt sich ganz von selbst die Wahrnehmung ein, daſs Schumann, mit Ausnahme seiner Gattin, von keiner anderen Persönlichkeit zu solchem Schaffenseifer angeregt wurde, wie durch Joachim. Innerhalb weniger Monate entstanden die Phantasie für Geige und Orchester, das Violinkonzert und die in Gemeinschaft mit Brahms und Dietrich komponierte „F. A. E.-Sonate". Zu Weihnachten 1853 widmete er Joachim die kurz vorher fertig gewordene D-moll-Symphonie, und in den lichten Momenten seines Endenicher Aufenthaltes arbeitete er an der Klavierbegleitung zu den Capricen von Paganini. Die erste und letzte davon

hat Joachim in dieser Bearbeitung noch im Herbst 1853 mit Frau Clara in Düsseldorf öffentlich gespielt.

Diese Wahrnehmung mufs bei den Geigern im Hinblick auf die Violinlitteratur unwillkürlich die Erinnerung an die von Grillparzer verfafste Inschrift auf dem Grabdenkmal Schuberts wachrufen: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen.“ Wir wollen aber nicht Vermutungen Raum geben, sondern uns des Besitzes freuen, in den wir durch Joachims Künstlertum und seine Beziehungen zu zeitgenössischen Tonsetzern gelangt sind. Die Anzahl der Joachim gewidmeten Kompositionen geht in die Hunderte; hier folgen nur diejenigen, die von mehr als vorübergehender Bedeutung sind:

Bargiel: Symphonie C-dur,
Brahms: Sonate C-dur und Violinkonzert,
Bruch: Erstes und drittes Violinkonzert und Symphonie F-moll,
David: „Bunte Reihe“ für Violine und Klavier,
Dvořák: Violinkonzert,
Ernst: Nr. 3 der „mehrstimmigen Studien“ für Violine,
Gade: Symphonie Nr. 5,
Hauser: Adagio cantabile für Violine und Klavier,
v. Herzogenberg: Sonate A-dur für Klavier und Violine, und Legenden für Bratsche und Klavier,
Hiller: Violinkonzert und „Drei Stücke für Violine und Klavier“,
Kiel: „Deutsche Reigen“ für Violine und Klavier, und Klaviertrio Es-dur,
Klughardt: Klavierquintett G-moll,
Liszt: Rhapsodie hongroise Cis-moll,
Raff: Ekloge für Violine und Klavier,
Ries: Suite für Violine und Klavier,
Rubinstein: „Drei Stücke“ für Violine und Klavier,
Rudorff: Serenade für Orchester,
Sarasate: 1. Heft der „spanischen Tänze“ für Violine und Klavier,
R. Schumann: Phantasie für Violine und Orchester, und Symphonie D-moll,

Cl. Schumann: Drei Romanzen für Violine und Klavier,
Stanford: Suite für Violine und Orchester,
Violinschulen von H. Ries und Friedr. Zimmer.

Damit ist aber der Reichtum von Joachims Beziehungen zu den hervorragendsten Musikern des Jahrhunderts keineswegs erschöpft; denn von Mendelssohn, Spohr, Berlioz, Franz, Cornelius und Marschner abgesehen, hat er auch noch mit Spontini, Rossini und Gounod, Macfarren, Sterndale-Bennett und vielen anderen in mehr oder weniger lebhaftem Verkehr gestanden. Dafs er überdies mit fast allen ausübenden Tonkünstlern seines Zeitalters bekannt war und mit vielen von ihnen eng befreundet, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Aber nicht nur mit Berufsgenossen hat Joachim Freundschaften geschlossen, sondern auch mit einer grofsen Anzahl von berühmten Männern auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und Wissenschaft. So mit Charles Dickens, bei dem er anfangs der sechziger Jahre mehrere Tage in Gads Hill bei Rochester, der durch Falstaffs Räubereien denkwürdigen Gegend, wohnte. Der feinsinnige Schriftsteller war zwar nicht besonders musikalisch, gesangvollen Vorträgen auf der Geige aber lauschte er doch mit innigem Behagen. Vor allem war es Joachims Wiedergabe der Teufelssonate von Tartini, die mit ihrer phantastischen Romantik auf den Dichter grofsen Eindruck machte.

Über den Beginn seiner Bekanntschaft mit Carlyle erzählt Joachim selbst die folgende Geschichte: „Mein und Thackerays Freund, Brookfield, stellte mich anfangs der siebziger Jahre dem grofsen Philosophen in seinem eigenen Hause zu Chelsea als den bekannten Musiker vor, entfernte sich jedoch bald darauf mit dem Bemerken, dafs er anderweitiger Verpflichtungen wegen nicht länger verweilen könne. Carlyle, der eben im Begriff war, seine Morgenpromenade zu machen, bat mich, ihn auf derselben zu begleiten. Während unseres langen Spazierganges durch den Hyde Park verbreitete sich nun der Weise von Chelsea in ununterbrochenem Redeflufs über Deutschland, die Könige von Preufsen, Bismarck und Moltke, den Krieg etc.

Endlich glaubte ich, doch auch etwas sagen zu müssen und fragte den leicht erregbaren Herrn ganz unschuldig: ‚Kennen Sie Sterndale-Bennett?‘ ‚Nein!‘ antwortete er kurz, und nach einer Pause: ‚Ich mag im allgemeinen die Musiker nicht leiden; das ist eine so leere und windbeutlige Sorte von Menschen!‘“

Ein grofser Bewunderer Joachims war Tennyson, dessen Sohn in der Biographie seines Vaters die nachstehende Episode mitteilt:

„Mein Vater liebte es sehr, Joachim zu bitten, ihm in seinem Hause vorzuspielen, und ich erinnere mich besonders eines Abends, an dem Joachim uns und unsere Freunde durch den Vortrag einer ganzen Menge von ungarischen Tänzen erfreut hatte. Mein Vater war so entzückt über Joachims Meisterschaft auf der Geige, dafs ich ihn bat, Joachim als Dank für seine herrliche Musik eines seiner Gedichte vorzulesen. Nachdem die Gäste sich verabschiedet hatten, lud er den grofsen Musiker ein, mit ihm auf seinem Turmzimmer eine Cigarre zu rauchen. Dort sprachen sie von Goethe und seinem ‚westöstlichen Divan‘, und dann las mein Vater ‚The Revenge‘. Als er zu der Stelle kam

‚And the sun went down, and the stars came out far over the summer sea‘

fragte er Joachim: ‚Könnten Sie das auf Ihrer Geige wiedergeben — den Frieden in der Natur nach dem Schlachtendonner?‘ Dann wandte er sich plötzlich zu mir und sagte: ‚Nun darf ich aber nicht mehr weiter lesen, sonst wecke ich unsere Köchin auf, die an der Thür nebenan schläft.‘“

Von deutschen Gelehrten waren es besonders die Brüder Grimm, welche Joachim mit herzlicher Wärme zugethan waren. Joachims Exemplar ihres „Deutschen Wörterbuches“ trägt an der Innenseite die Widmungen:

„Beim Aufschlagen dieses Buches bitte ich meiner sich zuweilen zu erinnern. Jacob Grimm.“

„Wenn Sie ein gutes Wort, wie z. B. angenehm, in dem Buche finden, und Sie wollen es auf Ihren Aufenthalt

in Berlin und auf die Erinnerung an uns beziehen, so würde es mich freuen.

Berlin, September 1854. Wilhelm Grimm."

Die Bekanntschaft mit Helmholtz datiert noch aus der Heidelberger Zeit des grofsen Denkers, wo er mit Joachim akustische Beobachtungen anstellte, deren Resultate der Leser in seiner „Lehre von den Tonempfindungen" S. 423 und 525 einsehen kann. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Männern haben erst mit dem Tode des tiefsinnigen Forschers geendet.

Besonders zahlreich sind die Maler unter Joachims engeren Freunden vertreten, von denen Bendemann und Preller in erster Reihe genannt seien, weil die innigen Beziehungen zu denselben noch bis in die Leipziger Zeit Joachims zurückreichten.

Jedem regelmäfsigen Besucher der Quartettabende in der Singakademie wird die kleine Gestalt des „grofsen" Menzel gegenwärtig sein, der seiner Freundschaft für den Kollegen von der anderen Fakultät dadurch äufserlichen Ausdruck giebt, dafs er jahraus, jahrein von demselben Platze dessen Vorträgen lauscht.

Wie die beiden in Berlin ansässigen musikbegeisterten Maler Passini und Hertel, so gehören auch einige ihrer berühmten Genossen in England: Herkomer, Leighton (†), Alma Tadema und Watts zu Joachims nahestehenden Freunden.

Von grofsen Musikgelehrten waren Jahn, der Biograph Mozarts, und Thayer, der Beethovenforscher, Joachim in derselben Weise freundschaftlich gesinnt, wie heute noch Chrysander, Grove und Hanslick, welch letzterer einige besonders schöne Aufsätze über den Meister verfafst hat. Im Anschlufs daran sei auch des berühmten Klinikers Th. Billroth gedacht, der ein solcher Verehrer der Brahmsschen Muse war, dafs er Ende der siebziger Jahre nur zu dem Zwecke auf einige Tage nach Berlin kam, um die beiden ihm zugeeigneten Quartette von Brahms, Op. 51, von Joachim und seinen Genossen interpretieren zu hören. Das dritte Streichquartett, B-dur, Op. 67,

hat Brahms dem grofsen Physiologen Th. W. Engelmann gewidmet, durch dessen Niederlassung in Berlin Joachim eine lange vorher schon angeknüpfte Bekanntschaft wieder aufnehmen und in herzlichster Weise weiter fortführen konnte. Seine Gattin, die unter ihrem Mädchennamen Emma Brandes rühmlichst bekannte Pianistin, hat sich zwar vom öffentlichen Musikleben zurückgezogen; im häuslichen Kreise aber — und besonders im Zusammenspiel mit Joachim — erbringt sie fortwährend den Beweis, dafs sie trotzdem eine grofse Künstlerin geblieben ist.

Mit der Übersiedlung Heinrich von Herzogenbergs und seiner Gattin Elisabeth nach Berlin (1885) trat ein Künstlerpaar in den Kreis von Joachims engeren Freunden, das mit Spitta und Rudorff eine Reihe von Jahren gewissermafsen das musikalische Vertrauenskomitee des Meisters bildete. Wie Herzogenberg nicht nur einer der vornehmsten schaffenden Tonkünstler ist, der uns mit einer ganzen Reihe wahrhaft bedeutender Werke bedacht hat, sondern auch über einen reichen Schatz allgemeiner Bildung verfügt, wie nur die auserwähltesten seiner Kunstgenossen, so war seine Gattin nicht nur eine ausgezeichnete Klavierspielerin, sondern auch in allen anderen musikalischen Dingen in einer Weise bewandert, dafs Joachim sie die bedeutendste deutsche Musikerin nach Clara Schumann nannte. Leider war der edlen Frau und Künstlerin nur ein kurzer Lebenslauf beschieden: sie starb schon am 7. Januar 1892 im Alter von vierundvierzig Jahren. Bald darauf, am 13. April 1894, folgte ihr Philipp Spitta, der langjährige Freund und treue Mitarbeiter Joachims auf der Hochschule, ins Jenseits nach.

Wie grofs die Bewunderung war, die Moltke Joachim und seinem Geigenspiel entgegenbrachte, ist allbekannt. Der gewaltige Schlachtendenker hatte eine besondere Vorliebe für getragene Sätze von mildem Ausdruck, die zu andachtsvoller Stimmung anregen. Hatte ihn Joachim durch den empfindungsvollen Vortrag eines langsamen Stückes erst einmal in eine solche versetzt, so wollte er den ganzen Abend hindurch nichts

hören, was ihn aus seiner Beschaulichkeit herausgerissen hätte. Das Lieblingsstück des grofsen Strategen war der Mittelsatz des Bachschen D-moll-Konzertes für zwei Geigen.

Weniger bekannt dürfte es sein, dafs Joachim auch den Fürsten Bismarck mit seiner Kunst erfreut hat. Die beiden Männer trafen sich zum erstenmal am 1. September 1865 in einer Abendgesellschaft beim Grafen Flemming in Baden-Baden. Der preufsische Ministerpräsident war damals in Süddeutschland eine nichts weniger als populäre Persönlichkeit, und die Freunde Joachims sahen es nur mit schlecht verhehltem Verdrufs, welchen fascinierenden Eindruck der gewaltige Staatsmann auf den Künstler gemacht hatte. Bismarck wieder schrieb noch an demselben Abend an seine Frau: „Abends Quartett bei Graf Flemming mit Joachim, der seine Geige wirklich wunderbar gut streichelt.“ Dafs Joachim seine Kunst inzwischen nicht verlernt hatte, davon konnte sich der Fürst überzeugen, als der Künstler im Sommer 1896 bei ihm zu Gaste war. Mit dem Musikdirektor Spengel aus Hamburg spielte er dem Altreichskanzler in Friedrichsruh eine Menge von Sachen vor, die dieser gern hören wollte, und gegenseitig trennte man sich in dem Gefühl, einander anregende Stunden verschafft zu haben.

Während sich Bismarck aber nur in ganz vorübergehender Weise für die Musik interessiert hatte, tritt uns in seinem langjährigen vertrauten Mitarbeiter, Robert von Keudell, ein Staatsmann entgegen, in dessen Leben die Musik von jeher eine bedeutsame Rolle spielte. Die noch aus der hannöverschen Zeit des Künstlers stammende Freundschaft der beiden Männer hat dadurch noch eine besondere Förderung erfahren, dafs Frau von Keudell eine ganz vorzügliche Pianistin ist, mit der sich Joachim nicht nur mit Vorliebe zu gemeinschaftlichem Musizieren im Freundeskreise vereinigt, sondern mit der er auch schon zu wiederholten Malen vor die Öffentlichkeit getreten ist.

Die weitaus bedeutsamsten Beziehungen von allen, die Joachim während seines inhaltsreichen Lebens angeknüpft und

bis auf den heutigen Tag weitergeführt hat, sind aber die, welche ihn mit der Familie Mendelssohn verbinden. Wir wissen schon aus dem Kapitel „Leipzig“, dafs Joachim durch Felix Mendelssohn den in Berlin lebenden Verwandten des Meisters zugeführt und von allen mit der gröfsten Herzlichkeit aufgenommen wurde. Neben Paul Mendelssohn-Bartholdy war es besonders ein Vetter von Felix, Alexander Mendelssohn, der dem jungen Künstler von Anfang an so warme Sympathien entgegenbrachte, als ob er das innige Freundschaftsverhältnis vorausgesehen hätte, das sich im Laufe der Zeit zwischen seinem Sohne Franz und Joachim entwickeln sollte. Franz von Mendelssohn war ein begeisterter Kunstfreund, der zwar selber kein Instrument spielte, sich aber in um so höherem Mafse für die Musik interessierte, als seine edle Gattin, Enole geborene Biarnez, eine wahrhaft grofse ausübende Tonkünstlerin war.

Frau Enole hatte schon als Kind im elterlichen Hause zu Bordeaux eine so sorgfältige musikalische Erziehung genossen, wie sie sonst nur Fachmusikern zu teil wird. Ihre Mutter spielte die Harfe, zwar nur zu ihrem Vergnügen, aber mit solcher Vollendung, dafs sie beispielsweise den Klavierpart der Beethovenschen Sonaten für Pianoforte und Violine auf ihrem Instrument ausführen konnte. H. W. Ernst, der während seines Aufenthaltes in Bordeaux oft im Hause Biarnez verkehrte, pflegte hierzu die Geigenstimme zu spielen.

Aus der Art und Weise, wie ihre Eltern Ernst behandelten und von ihm sprachen, schlofs die kleine Enole, dafs der Geiger, dessen Haupt damals im üppigsten Lockenschmuck prangte, ein berühmter Mann sein müsse. Für ihr Leben gern hätte sie nun ein Andenken an den grofsen Violinisten besessen, wagte es jedoch nicht, ihn um ein solches anzugehen. Eines Abends aber, als Ernst mit ihrer Mutter im eifrigsten Musizieren war, nahm sie eine Schere, schlich sich an den Virtuosen heran und schnitt ihm unbemerkt eine Locke ab, die sie dann sorgfältig verwahrte. Viele Jahre später, als die kleine Attentäterin längst schon die Gattin Franz von Mendelssohns war, sah sie

den berühmten Geiger in Berlin wieder und gestand ihm die in kindlicher Unschuld verübte That. Darauf wurde Ernst nachdenklich, fuhr sich mit der Hand durch das inzwischen spärlicher gewordene Haar und meinte: „Geben Sie mir doch die Locke wieder, ich könnte sie jetzt ja so gut gebrauchen.“

Frau Enole von Mendelssohn war eine so vortreffliche Pianistin und ausgezeichnete Musikerin, dafs sie es mit den allerersten Künstlern ihres Geschlechts aufnehmen konnte. Den gröfsten Teil der klassischen Kammermusik kannte sie auswendig, und zwar so genau, dafs ihr auch beim Zuhören nicht leicht eine Note entging. Eine Probe davon:

Der Verfasser war während seiner Studienzeit an der Hochschule aufgefordert worden, an den regelmäfsigen Quartetten im Hause Mendelssohn als Bratschist teilzunehmen. Das erste Stück, bei dem er mitwirkte, war ein Cherubinisches Quartett, von dessen Existenz er bis dahin keine Ahnung gehabt hatte. Als das Stück zu Ende gespielt war, kam die Frau des Hauses, die im Nebenzimmer zugehört hatte, an die Quartettisten heran und meinte: „Herr Moser hat wirklich sehr gut vom Blatt gelesen; nur hat er einmal im letzten Satz *e* statt *es* gespielt.“ Auf den Einwand des Verfassers, dafs in seiner Stimme an der betreffenden Stelle *e* stünde, wurde rasch die Partitur hervorgesucht, aus der sich ergab, dafs in der That ein Druckfehler in der Stimme vorgelegen hatte, der aber dem scharfen Gehör der würdigen Dame nicht entgangen war.

Wie grofs ihr pianistisches Können war, und welch aufserordentliches Gedächtnis sie dabei unterstützte, geht schon daraus hervor, dafs sie Joachim einen grofsen Teil seines ständigen Repertoires auswendig begleiten konnte. Sie kannte die Viottischen und Spohrschen Konzerte ebenso genau wie die Tartinischen Sonaten, die Konzerte von Beethoven und Mendelssohn ebenso gut wie das ungarische von Joachim. Und wie sie den gröfsten Teil der Kammermusik und alle hervorragenden Werke der Violinlitteratur im Kopfe hatte, so war sie mit der

Violoncell-Litteratur durch ihren ältesten Sohn, Robert, und den intimen Freund des Hauses, Dr. Schaper, wohlvertraut.

Unvergeſslich wird den Teilnehmern der fünfzigste Geburtstag Joachims sein, der am 28. Juni 1881 im Hause Mendelssohn festlich begangen wurde. Joachims Freund, der Maler Hertel, stellte lebende Bilder, die einige der wichtigsten Momente aus des Gefeierten Künstlerlaufbahn veranschaulichten. Besonders schön waren zwei davon: „Joachims Antrittsbesuch als Zwölfjähriger bei Felix Mendelssohn“ und „Tartinis Traum vom Teufelstriller“. Die Wirkung des ersten Bildes bestand darin, daſs Joachims jüngster Sohn, Paul, der damals eine verblüffende Ähnlichkeit mit seinem Vater als Kind hatte, die Figur des kleinen Besuchers darstellte. Tartinis Traum gipfelte in dem Effekt, daſs, solange das Bild stand, zwei Schüler Joachims hinter der Coulisse den Teufelstriller ausführten. Sie hatten sich das schlauerweise so eingerichtet, daſs, während der eine bloſs den Triller schlug, der andere in aller Behaglichkeit das darunter liegende Thema spielte. Die Wirkung war eine so täuschende, daſs Joachim im ersten Moment an Hexerei glaubte, denn so gut hatte er die schwierige Stelle niemals ausführen hören.

Nachdem der Vorhang gefallen war, setzte sich Frau von Mendelssohn an den Flügel und bat Joachim, nun die ganze Sonate mit ihr zu spielen. In mächtiger Ergriffenheit über die sinnige Geburtstagsfeier trug er hierauf das wunderbare Stück in so idealer Weise vor, daſs gar manches Auge feucht wurde und alle Anwesenden darin einig waren: So schön wie an jenem Abende habe Joachim das Tartinische Meisterwerk in seinem ganzen Leben nicht gespielt!

In diesem kunstsinnigen Hause verkehrt nun Joachim schon in der dritten Generation in so intimer Weise, als ob er ein nahestehender Verwandter der Familie wäre. Die wahrhaft brüderliche Freundschaft, welche ihn mit Franz von Mendelssohn und seiner Gattin zeitlebens verband, hat er nach dem Hinscheiden des Ehepaares als väterliche Zuneigung auf deren

Söhne, Robert und Franz, übertragen, die wieder ihrerseits dem angestammten Freunde eine liebevolle, ja schwärmerische Verehrung entgegenbringen.

Frau Enole hatte es sich angelegen sein lassen, die warme Liebe zur Musik auch in die Herzen ihrer Söhne zu verpflanzen. Und wenn auch keiner von ihnen die aufserordentlichen Gaben der Mutter geerbt hat, so ist doch Robert von Mendelssohn ein so vortrefflicher Violoncellist geworden, dafs er es im Quartettspiel mit Fachmusikern aufzunehmen imstande ist. Auch Franz von Mendelssohn hat es zu solcher Fertigkeit im Violinspiel gebracht, dafs er sich in geradezu künstlerischer Weise an dem gemeinschaftlichen Musizieren beteiligen kann, zu dem Joachim im Hause Mendelssohn stets gerne bereit ist.

Die herrlichen künstlerischen Gaben, mit denen Joachim von der Natur ausgestattet ist, die sorgfältige Erziehung und Bildung, die er genossen, und die mannigfaltigen Einflüsse, denen er im Verkehr mit so vielen bedeutenden Persönlichkeiten von Jugend auf ausgesetzt war, mufsten naturgemäfs ein reiches geistiges Innenleben bei ihm zeitigen, das ihn vor einseitigem Aufgehen in seinen Beruf geschützt hat. Die Vielseitigkeit seiner Interessen äufsert sich in einer lebhaften Anteilnahme an allem, was Geist und Gemüt des gebildeten Menschen beschäftigt. Wie er als hannöverscher „Hof- und Staatskonzertmeister“ seine Sommermonate in Göttingen verbrachte, um durch fleifsigen Besuch der Vorlesungen seinem Wissensdrang Genüge zu leisten, so hat er auch noch in den achtziger Jahren in Berlin seinen ältesten Sohn gar oft ins Kolleg begleitet, um geistige Anregung zu erfahren und neuen Bildungsstoff in sich aufzunehmen.

Hand in Hand damit geht ein warmer Sinn für die Bestrebungen und Einrichtungen, welche dem Wohl und Weh unserer Nebenmenschen dienen. In vielen Wintern hat Joachim mehr als ein Dutzendmal seine Kunst in den Dienst der Wohl-

thätigkeit gestellt, und die durch seine uneigennützige Mitwirkung erzielten Erträge werden wohl manche Thräne getrocknet, manche Not gelindert haben. Unvergessen vor allem sei die Hochherzigkeit, mit welcher er, Franz Liszt und andere Tonkünstler sich durch Konzerte an der Aufbringung eines Kapitals von etwa 30 000 Thalern beteiligten, das Robert Franz als Ehrengabe überreicht wurde, um von seinen letzten Lebensjahren die Not und Sorge fernzuhalten. Von mehreren Briefen des Liederkomponisten an Joachim sei nur der mitgeteilt, welcher sich auf ein solches Benefizkonzert bezieht.

„Verehrter Herr und Freund!

Je mehr ich in die Lage komme, die Resultate der Leipziger Aufführung zu übersehen, um so tiefer mufs ich mich Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin für die liebenswürdige und selbstlose Bereitwilligkeit, mit der Sie dieselbe unterstützten, verpflichtet fühlen. Zwar glaube ich dergleichen bereits mündlich gegen Sie ausgesprochen zu haben, doch macht mich mein unseliges Ohrenleiden im Gespräch dermafsen unsicher, dafs ich eigentlich nie recht weifs, was ich sage — schon deshalb finde ich mich veranlafst, lieber dem Papier anzuvertrauen, was ich sonst gern unvermittelt in Worte fafste.

Ganz der echten Künstlernatur entsprechend, werden Sie wahrscheinlich in Ihrem Verhalten kaum etwas erblicken können, worüber man viel Aufhebens machen darf. Sollte es aber nicht gerade deshalb so überaus wertvoll sein? In Zukunft kann ich nur noch von der Vergangenheit zehren: was mir nun der 11. Mai bot, wird sicherlich zu den schönsten Erinnerungen meines Lebens gehören. Da Sie beide den Mittelpunkt bildeten, in welchem das Interesse der Matinée gipfelte, ohne den sie vielleicht gar nicht zustande gekommen wäre, so ist es mir ein wahres Bedürfnis, Ihnen hiermit nochmals in schlichter Weise den Dank auszusprechen, von welchem mein Herz erfüllt ist. Dafs derselbe, solange ich lebe, anhalten wird, davon mögen Sie fest überzeugt sein.

Mit den herzlichsten Grüſsen an Sie und Ihre Frau Gemahlin bin ich in dankbarer Verehrung

Ihr

Halle, den 13. Mai 1873. Robert Franz."

Ein schönes Gegenstück dazu bietet der Vorfall, welcher sich am 11. November 1878 im Krollschen Theater zugetragen hat. Henri Wieniawski, der ausgezeichnete polnische Geiger, hatte seit einer Reihe von Jahren nicht mehr in Berlin gespielt und veranstaltete deshalb gleich mehrere aufeinander folgende Konzerte in der Residenz, die für den geistvollen Virtuosen ebensoviele Triumphe bedeuteten. Joachim, der von jeher ein neidloser Bewunderer Wieniawskis war, hatte gerade zum dritten Konzert viele seiner Schüler veranlaſst, hinzugehen, um sich von dessen temperamentvollen Vorträgen begeistern zu lassen. Sichtlich leidend, trat Wieniawski vor das Publikum und bat um die Vergünstigung, sitzend spielen zu dürfen. Nach wenigen Augenblicken aber schon muſste er die Geige sinken lassen, da ein Anfall von Asthma den etwas korpulenten Herrn zu ersticken drohte. Eine Scene peinlicher Aufregung spielte sich nun ab: während man den erkrankten Künstler von der Bühne wegtrug, eilte Joachim aus dem Zuhörerraum hinter die Coulissen, um teilnehmend nach dem Freunde zu sehen. Nach mehreren Minuten erwartungsvoller Spannung trat Joachim dann vor die Rampe, entschuldigte sich, daſs er im Straſsenanzug sei, und bat das Publikum um die Erlaubnis, für den unpäſslich gewordenen Kollegen einspringen zu dürfen. Auf Wieniawskis Geige spielte er hierauf die Chaconne von Bach so herrlich, daſs der tosendste Beifall das Haus erdröhnen machte. Als nun gar Wieniawski noch wankenden Schrittes aus den Coulissen hervorkam und Joachim vor Rührung und Dankbarkeit in die Arme sank, wollte der Begeisterungsjubel schier kein Ende nehmen. Allen Anwesenden wird der ergreifende Moment gewiſs lange noch in der Erinnerung geblieben sein. Der „Kladderadatsch“ hat das Ereignis in folgender Weise besungen:

Das Lied vom braven Mann.

(Wahrhaftige Begebenheit, so sich zugetragen zu Berlin am 11. November bei Kroll.

Hoch klingt das Lied vom braven Mann,
Wie ich euch hier vermelden kann.
War einst ein Geiger, weltbekannt,
Henri Wieniawski zubenannt;
Konnt' spielen kunst- und anmutvoll
Und wollt' es thun im Saal bei Kroll.
Trat für — da lauschte alles stumm —
Und neigt sich vor dem Publikum.
Doch bei dem ersten Geigenstrich —
Was ist gescheh'n? — entfärbt er sich
Und bricht zusammen schwach und krank.

Doch jetzt herfür ein Retter sprang,
Der schwingt zur Bühne sich behend,
Erfafst des Geigers Instrument,
Verneigt sich und beginnt dann fein:
„Ich tret' für den Kollegen ein."

Da zu dem Retter rauscht empor
Der Freud' und der Bewund'rung Chor;
Denn wie er kaum die Saiten streicht,
Rings jeder Seele Kummer weicht.
Genesung giefset er und Lust
Auch in des kranken Kollegen Brust,
Und alles jauchzt zum Danke ihm,
Dem braven Mann — Herrn **Joachim.**

In besonders schönem Lichte erscheint Joachims Warmherzigkeit, wenn es sich um die Unterstützung und Förderung junger Talente handelt, denen widrige Verhältnisse das Fortkommen erschweren. Der Verfasser kennt eine ganze Reihe von Musikern, denen Joachim durch Zuwendung von Subsistenzmitteln ihr Studium ermöglicht, in Krankheitsfällen eine Erholungsreise verschafft oder durch das Geschenk einer Geige die Carriere erleichtert hat. Was Wunder, dafs seine Schüler, frühere und gegenwärtige, in rührender Treue an dem Meister hängen: verehren sie doch in ihm nicht nur den grofsen

Künstler, sondern in gleicher Weise den edlen Menschen, der stets zu helfen bereit ist, wenn es einer guten Sache gilt.

Joachim ist kein Lehrer in landläufigem Sinne. Wer von seinem Unterricht profitieren will, mufs so viel musikalische Intelligenz besitzen und mit einem solchen Quantum technischen Vermögens ausgerüstet sein, dafs er den Winken und Ratschlägen des Meisters folgen und ohne weitere Umstände das Gewollte in die That umsetzen kann. Sind diese Vorbedingungen der Hauptsache nach erfüllt, dann erst setzt die eigentliche künstlerische Unterweisung Joachims ein und zeitigt die schönen Resultate, von denen im vorigen Kapitel bereits ausführlich gesprochen worden ist.

Aus der Fülle von scharfsinnigen Bemerkungen, die Joachims Unterricht zu begleiten pflegen, seien nur einige Äufserungen angeführt, bei denen der Verfasser gegenwärtig war und die den feinen Humor Joachims zum Ausdruck bringen.

Als ihm anfangs der achtziger Jahre ein Schüler, der aus Königsberg gebürtig war, das Adagio aus dem neunten Konzert von Spohr zwar geigerisch tadellos, aber recht trocken vorgespielt hatte, meinte Joachim: „Lieber B . . . n, es ist gewifs kein Schade, in der Stadt der reinen Vernunft geboren zu sein, aber beim Musizieren würde ich das doch nicht so merken lassen.“

Einem anderen Schüler, der das Finale des Mendelssohnschen Konzerts sehr bedächtig und schwerfällig ausgeführt hatte, sagte er: „Für die nächste Stunde bitte ich mir aber aus, dafs die Elfen nicht wieder in Reiterstiefeln angezogen kommen.“

Wieder ein anderer Jünger konnte ihm eine schlank aufstrebende Geigenfigur, die mit Pralltrillern verziert werden sollte, nicht leicht und flott genug machen, blieb vielmehr immer an den Trillern kleben, wodurch die Passage in ihrem Flufs gestört wurde. Um nun dem Schüler den Charakter der betreffenden Stelle zu veranschaulichen, rief er ihm die Worte zu: „Das soll eine Guirlande sein, an der Blüten hängen, aber keine Kartoffeln.“

Eines Tages frug Joachim den Verfasser, der schon als Zwanzigjähriger einen Vollbart trug, der ihn älter scheinen liefs, als er wirklich war, ob er ein Stück in den Fingern hätte, das er im nächsten Vortragsabend der Hochschule spielen könnte. Der Verfasser: „Ja wohl, Herr Professor, ich möchte es gern mit der Othello-Phantasie von Ernst versuchen." Darauf Joachim: „Und mit dem Bart, lieber Moser, wollen Sie solche Sachen noch spielen?"

Eine junge Dame, die die Beethovensche F-dur-Romanze ganz hübsch, aber mit kindlicher Tongebung gespielt hatte, bat er „ums Himmelswillen, doch mehr Ton aus der Geige herauszuholen, sonst könne er es vor Hunger nicht länger aushalten".

Im Anschlufs daran mögen auch noch einige Anekdoten hier Platz finden, die Joachim zum Gegenstand haben und ihn in verschiedenartigen Situationen beleuchten.

Nach den glänzenden Triumphen, die Joachim im Februar 1861 in Wien geerntet hatte, gab er auch einige Konzerte in Pest, wo natürlich der Enthusiasmus, den er erregte, noch weit gröfser war: feierte man doch in ihm nicht nur den genialen Künstler, sondern ebensosehr den berühmten Landsmann, auf den das Vaterland alle Ursache hatte, stolz zu sein. Bei einem Bankett, das die Studenten dem hannöverschen Konzertdirektor zu Ehren veranstalteten, verstieg sich einer der Redner im Überschwang nationaler Begeisterung zu dem Ausspruch, es sei eine Schande für die Nation, dafs einer ihrer gröfsten Söhne in Diensten eines Staates stehe, der nicht einmal so grofs sei wie manches ungarische Komitat. Darauf erhob sich Joachim, entschuldigte sich, dafs er in deutscher Sprache antworten müsse, da er das Ungarische inzwischen verlernt habe, und gab dem Redner zu bedenken, dafs es doch nicht gerechtfertigt wäre, von Deutschland so geringschätzig zu reden. Nirgend wo anders habe man der ungarischen Litteratur so warme Sympathien entgegengebracht wie gerade in Deutschland, und er selber habe Petöfi nur durch deutsche Übersetzungen kennen und lieben gelernt. Da er aber ein zu schlechter Redner sei,

um seinen Dank für die dargebrachten Ovationen in Worte zu kleiden, wolle er der Versammlung lieber etwas auf der Geige vortragen. Mit jubelnder Begeisterung begrüfsten die Studenten den Vorschlag Joachims, der dem Primas der für das Bankett engagierten Zigeunerkapelle die Geige aus der Hand genommen hatte, um seinen Worten die That folgen zu lassen. „Ich werde Ihnen einen deutschen Tanz vorspielen, von Bach“, rief er der Versammlung zu, indem er die Geige ans Kinn setzte. Wie ein kaltes Sturzbad wirkte dieser Zuruf auf die Anwesenden, von denen die meisten keine Ahnung von der Existenz des grofsen Thomaskantors gehabt haben mochten. Sie waren vielmehr der Meinung gewesen, der von Joachim vorgetragene Tanz wäre von Bach, dem verhafsten österreichischen Polizeiminister, unter dessen absolutistischem Regime das ungarische Volk so lange geschmachtet hatte. Erst nachdem sie eines Besseren belehrt worden waren, erbrauste ein solches Eljen-Rufen durch den Saal, wie es Joachim nicht leicht wieder vernommen haben dürfte.

Während eines Mittagessens bei dem mit Joachim eng befreundeten Schwesternpaar Anna und Julie von Asten spielte sich die folgende Episode ab.

Joachim: „Sagt mal, Kinder, weshalb habt ihr denn heute gar keinen Rotwein auf dem Tisch?“ Eine der beiden Gastgeberinnen: „Ja, lieber Joachim, du hast doch das letzte Mal gesagt, dafs du beim Mittagessen nicht gern Wein tränkest; deshalb haben wir Münchener Bier kommen lassen.“ Joachim: „Heute hätte ich aber doch grofse Lust, ein gutes Glas Rotwein zu trinken, und ich glaube, ihr thätet gut, das Gleiche zu thun, denn Wein ist entschieden viel bekömmlicher und gesünder als Bier.“ Selbstverständlich beeilten sich die Damen, den Wunsch des Gastes zu erfüllen und beauftragten ihr Hausmädchen, sofort aus einer benachbarten Weinhandlung einige Flaschen guten Rotweins zu holen. Mit herzlichem Lachen verhinderte Joachim den dienstbaren Geist an der Ausführung des Auftrages, griff in seine Brusttasche und las den erstaunten Gastgeberinnen einen Brief folgenden Inhaltes vor:

„Sehr geehrter Herr Professor! Da wir in Erfahrung gebracht haben, dafs Sie viel in wohlhabenden und hochgestellten Kreisen verkehren, so gestatten wir uns die Anfrage, ob Sie geneigt wären, durch Empfehlung von Rotweinen unserer Firma neue Kunden zuzuführen. Sie könnten auf diese Weise leicht und bequem Ihr Einkommen durch einen beträchtlichen Nebenverdienst vermehren, da wir Ihnen für jeden durch Ihre Vermittlung zustande gekommenen Auftrag eine Provision von 25 Prozent gewähren.

Hochachtend N. N., Weingrofshandlung."

Das ganze Manöver mit dem Rotwein hatte Joachim blofs zu dem Zweck in Scene gesetzt, um zu sehen, ob er wohl mit einer solchen Empfehlung Erfolg haben würde. Unter stürmischem Gelächter bescheinigte man ihm die ausgesprochene Qualifikation zur Übernahme einer Weinagentur.

Eines Tages, anfangs der achtziger Jahre, traf der Verfasser Joachim am Potsdamer Thor und begleitete ihn bis zur Hochschule, die damals an der Stelle des jetzigen Reichstagsgebäudes, am Königsplatz, stand. Als sie am Goethe-Denkmal vorbeikamen, lüftete der Verfasser seinen Hut. Joachim, der sich nach allen Seiten umgesehen hatte, frug ganz erstaunt: „Sagen Sie mal, Moser, wen haben Sie denn soeben gegrüfst; es ist ja weit und breit kein lebendiges Wesen zu sehen?" Der Verfasser: „Ich bin ein so grofser Verehrer Goethes, dafs ich an seinem Standbild nicht vorübergehe, ohne den Hut abzunehmen." Joachim: „Das ist ja sehr schön von Ihnen, Moser; aber dann dürfen Sie das nicht in so vertraulicher Weise thun. Ich war der Meinung, Sie grüfsten einen regelmäfsigen Besucher Ihres Stammtisches. Lassen Sie uns umkehren!" Wieder vor dem Denkmal angelangt, klopfte Joachim seinem Begleiter auf die Schulter und sagte: „Sehen Sie, so verneigt man sich vor einem Goethe." Dabei entblöfste er sein Haupt und machte eine so tiefe Reverenz vor dem Standbilde, dafs sein Hut die Erde streifte.

Von ganz eigenartigem Reiz ist es, Joachim zuzuhören, wenn er aus dem reichen Schatz seiner Erinnerungen auf Künstlergestalten zu sprechen kommt, deren Geburt noch in das vorige Jahrhundert fällt, oder die, wie es bei Mendelssohn der Fall ist, schon seit mehr als fünf Jahrzehnten nicht mehr am Leben sind. Es kommt dabei weniger das absolute Alter des Meisters in Betracht, als der Umstand, dafs er sich schon als Jüngling an der Entwicklung seiner Kunst mithelfend beteiligt hat, also ein gut Stück Musikgeschichte des letzten halben Jahrhunderts in sich verkörpert. Am deutlichsten prägt sich diese Erscheinung in seinem Freundschaftsverhältnis zu Johannes Brahms aus, in dessen Erdenwallen er als Künstler und Mensch eine so wichtige Rolle gespielt hat. Wie die Trauer, in welche Joachim durch das Hinscheiden von Mendelssohn und Schumann versetzt wurde, nicht nur den edlen Künstlergestalten, sondern in gleichem Mafse den verlorenen väterlichen Freunden gegolten hat, so bedeutete der Heimgang Brahms' für ihn nicht nur den Verlust eines grofsen Meisters der Tonkunst, sondern den Abschlufs einer mehr als vierzigjährigen innigbrüderlichen Freundschaft mit seinem „Spiel- und Kampfgenossen".

Joachim hatte noch im Sommer 1896 bei Brahms angefragt, ob er ihm und seinen Genossen die Freude machen wolle, den Klavierpart des F-moll-Quintetts an einem ihrer Quartettabende des darauffolgenden Winters in Wien zu spielen. Darauf antwortete Brahms auf einer Postkarte:

„. . . . Unter gar keinen Umständen! Und wenn Ihr vier liebe, liebliche Geliebte wäret, wie Ihr ernste, verehrte Männer seid! Ich aber bin nur vierundzwanzig Stunden hier und fahre heute noch nach Karlsbad — so verzeih', wenn ich einstweilen hierdurch nur herzlich danke, mich auf den Dezember freue und um einen Haydn im Programm bitte!

So eilig wie herzlich Dein

Wien, 2. September 1896. J. Br."

Am 17. Dezember 1896 schrieb Joachim an J. O. Grimm in Münster:

„Lieber Ise!

Von Herzen Dank für Dein Zeichen treuen Gedenkens, das mich aufserordentlich erfreut. Auch ich halte das Andenken an unser oft so trautes Zusammensein hoch, das darf ich mit Aufrichtigkeit sagen. Noch in Wien habe ich Deiner letzte Woche gedacht, wo ich sehr viel mit Brahms, einst der Dritte im hannöverschen Bunde, verkehrte. Es wird Dir tröstlich sein, zu vernehmen, dafs seine Krankheit nicht die unheilvolle ist, von der so erschreckende Gerüchte zu uns drangen. Die Ärzte erklären dies positiv. Aber freilich ist sein Zustand nicht unbedenklich; er ist abgemagert, sieht fahl aus und fühlt sich schwach infolge der nun schon so lange anhaltenden Gelbsucht. Gleichwohl darf man bei seiner kraftvollen Konstitution und seiner tapfern Art auf Heilung hoffen. Er soll im April wieder nach Karlsbad. Seine Teilnahme für unser Quartett war reizend und erfreulich, und er war meist mit uns bis spät in die Nacht. Wieviel haben wir verloren, seit wir uns nicht gesehen, mein teurer Ise! Man lebt seinen Kindern weiter“ . . .

Leider haben sich die Hoffnungen, die auf Brahms' Wiedergenesung gesetzt wurden, nicht verwirklicht. Am 3. April 1897 schlofs der Meister die Augen für immer.

Joachim, der zu jener Zeit gerade mit seinen Berliner Quartettgenossen in London konzertierte, konnte es sich kontraktlicher Verpflichtungen wegen nicht vergönnen, dem heimgegangenen Freunde das letzte Geleit zu geben, und mufste sich damit bescheiden, ihm aus der Ferne seine Grüfse ins Jenseits nachzurufen.

Der folgende Brief möge die inhaltsreichste Epoche in Joachims Künstlerleben zum Ausklang bringen.

„Berlin, 29. April 1897.

Mein teurer Rudorff, Deine lieben Zeilen haben mich sehr gerührt; ich kenne kaum jemand, der so feinfühlig zu trösten weifs. Mir ist es immer ein Genufs, Deine Empfindungen und Gedanken auf mich wirken zu lassen, so noch

neulich, als mir die gute, treue Frau Marie Benecke Deine Zeilen über die Orgelvariationen Mendelssohns in London mitteilte. Wie weifst Du überall ins Innerste zu dringen! Ich kann nur sagen, dafs ich mich schon herzlich auf Dein Wiederkommen freue. — Ja, es war ein harter Schlag, Brahms zu verlieren. Ihn so allmählich die Lebenskraft verlieren zu sehen, war ein vorbereitender Schmerz; man mufs dankbar sein, dafs er nicht noch länger zu leiden hatte. Die fast übermenschliche Energie, mit der er sich wehrte, war staunenswert! Mit Wehmut denke ich daran, dafs wir ihm in Wien noch eine Freude machen konnten, die er mit ungewohnter Weichheit auf sich wirken liefs; ich habe ihn seine Dankbarkeit nie so herzlich aussprechen hören, als nach dem Anhören seines G-dur-Quintetts: eine Befriedigung über sein Schaffen fast. Wir behalten seine Werke — persönlich konnte ich ihm in den letzten Jahren wenig sein.

Es wird Dich interessieren, und Du wirst im Geist mitgeniefsen, wenn ich Dir das Programm schicke, das wir im Mai für Bonn entworfen haben. Auch hier wollen wir am 7. Mai sein Andenken in der Philharmonie hochhalten und viele daran teilnehmen lassen, die andere Konzerte nicht besuchen können: F-moll-Quintett, B-dur-Quartett, Klarinetten-Quintett mit Mühlfeldt. Im Juni bringt die Schule das Requiem; da nimmst Du hoffentlich wieder teil.

Sei mit Deiner lieben Gertrud aufs innigste gegrüfst.

Dein Joseph Joachim."

Ein glückliches Zusammentreffen von seltenen körperlichen und seelischen Eigenschaften hat es zuwege gebracht, dafs Joachim bei voller Reife des Mannesalters noch die Spannkraft eines Jünglings besitzt. Das köstlichste Geschenk, das die Götter dem Genius verleihen können, scheinen sie auch Joachim in die Wiege gelegt zu haben: die ewige Jugend!

Die Widerstandsfähigkeit, mit der sein Körper den Strapazen ausgedehnter Reisen trotzt, ist ebenso erstaunlich wie seine

Arbeitskraft, die keine Ermüdung kennt. Es kommt gar nicht selten vor, dafs er nach einer zwanzigstündigen Eisenbahnfahrt seine Wohnung eben nur betritt, um die Kleider zu wechseln. Eine halbe Stunde später ist er schon auf der Hochschule, erteilt vier bis fünf Geigenstunden, macht dann eine kleine Frühstückspause und dirigiert nachmittags eine anstrengende Orchesterübung. Ist diese beendigt, steigt er in einen Wagen und fährt zu Mendelssohns, die ihn zum Diner erwarten, nach welchem er dann mit den Freunden noch ein paar Quartette spielt!

Ebenso bewundernswert ist die Stahlkraft seiner Nerven und seine Geistesgegenwart in kritischen Momenten. Ein Beispiel dafür: Im vergangenen Winter war Joachim aufgefordert worden, in einem Konzert in Brandenburg mitzuwirken. Angesichts der künstlerischen Begebenheit hatte man das Orchester durch eine Anzahl junger Musiker aus Berlin verstärkt, was wieder eine Vergröfserung des Podiums nötig machte. Leichtfertigerweise war das dadurch bewerkstelligt worden, dafs man einfach über Tische, Stühle und Bänke Bretter gelegt hatte. Als nun Joachim vor die Rampe treten wollte, machte er einen Fehltritt und stürzte durch eine unbedeckt gebliebene Öffnung des improvisierten Podiums in die Tiefe. Bei der Schnelligkeit, mit der sich der Unfall ereignete, war an ein Beispringen seitens der Orchestermitglieder gar nicht zu denken gewesen. Sie sahen nur, wie Joachim rücklings in der Tiefe verschwand und dabei Geige und Bogen in die Höhe gehalten hatte. Der dumpfe Knall, der auf den Absturz erfolgte, liefs die entsetzten Musiker befürchten, dafs sich Joachim wenigstens Arme und Beine gebrochen haben müsse. Aber im nächsten Augenblick schon stand er auf den Füfsen und rief den zu Hülfe Geeilten beruhigend zu: „Geige und Bogen ist nichts passiert; ich selber bin mit einigen Beulen und Schürfungen davon gekommen!“ Wenige Minuten darauf betrat er das Podium wieder und spielte sein Konzert von Beethoven so schön und ruhig, als ob nicht das Geringste vorgefallen wäre.

Was aber Joachim geistig so frisch erhält und sein jugend-

liches Empfinden zu sprechendstem Ausdruck bringt, das ist vor allem die freudige Hingabe an seinen Beruf, den er zeitlebens mit solcher Lust und Liebe ausgeübt hat, dafs er sich auch ein geselliges Zusammensein ohne Musizieren gar nicht recht vorstellen kann. Selbst eine Familienfestlichkeit, zumal in seinem eigenen Heim, gewinnt für ihn erst dann ihre vollinhaltliche Bedeutung, wenn sie durch Musik verherrlicht wird. So hat er der freudig-ernsten Stimmung, in die er jedesmal bei der Taufe eines seiner Kinder versetzt worden war, keinen würdigeren Ausdruck geben zu können geglaubt, als durch die Ausführung eines schönen Kammermusikstückes, zu der er sich nach vollzogener heiliger Handlung mit einigen Freunden vereinigte.

Diese Lust am Musizieren und die erhebende Wahrnehmung, dafs er mit seiner Kunst immer noch den freudigsten Wiederhall in den Herzen Tausender zu wecken imstande ist, lassen es kaum glaublich scheinen, dafs in wenigen Monaten schon sechzig Jahre seit seinem ersten Auftreten in der Öffentlichkeit verflossen sind. Die Hoffnungen und Wünsche, welche sein goldenes Jubiläum wachgerufen hatte, kehren nun in verstärkter Form wieder, denn der Zeitraum, welcher uns von seiner fünfzigjährigen Jubelfeier trennt, ist an dem Meister so spurlos vorübergegangen wie eine Meereswoge, die von einer anderen hinweggespült wird. Wir haben nicht einen Künstler zu feiern, der in weltabgeschiedener Beschaulichkeit auf die Früchte seines inhaltsreichen Lebens und die Segnungen seines hohen Strebens zurückblickt, sondern einen Mann, der, in der Vollkraft seiner Jahre und unberührt von den Stürmen der Zeit, immer noch thätig eingreift und handelnd mitwirkt an den künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart.

Konnten die Gefährten seiner Jugend von ihm sagen, dafs er schon als Zwanzigjähriger die volle Reife eines im Dienste der Kunst ergrauten Meisters besafs, so dürfen wir den Satz umkehren und der Wahrnehmung freudigen Ausdruck geben, dafs er nun, am Vorabend seines sechzigjährigen Künstler-

jubiläums stehend, seines hehren Priesteramtes mit der Frische eines Jünglings waltet, dem der Genius den Kufs der Weihe aufgedrückt hat.

Und wie er sich schon in frühen Mannesjahren durch das unentwegte Festhalten an den Idealen der Kunst eine Ausnahmestellung unter den Besten der mitstrebenden Genossen gesichert hatte, so ragt er nun, da fast alle, die mit ihm gerungen und gestritten haben, der kühle Rasen deckt, wie ein Wahrzeichen aus vergangener Zeit in die Gegenwart und Zukunft hinein: Eine Rieseneiche im vollen Schmuck der grünen Blätter, die von der lebendigen Kraft zeugt, die ihrem Stamme innewohnt.

Möge sie noch lange grünen und gedeihen!





Inhalt.





Pierer'sche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

